ARTA 73

ANUL XX 4—5/1973

ARTA 4-5/73

REDACŢIA
Str. Constantin Mille 5-7-9, telefon 13.91.36, Bucureşti

ADMINISTRAŢIA
Uniunea Artiştilor Plastici, Calea Victoriei 155, telefon 50.29.65, Bucureşti

COLEGIUL REDACŢIONAL

VASILE DRĂGUŢ, ION FRUNZETTI, DAN HĂULICĂ, ANATOL MÂNDRESCU, PAUL PETRESCU, MIRCEA POPESCU

COLECTIVUL REDACŢIONAL

REDACTOR ŞEF
Anatol Mândrescu

REDACTOR ŞEF ADJUNCT
Anca Arghir

SECRETAR GENERAL DE REDACŢIE
Ioan Horga

REDACTORI
Olga Buşneag, Mihai Drişcu, Horia Horşia, Iulian Mereuţă

CORECTOR
Ingrid Georgescu

PREZENTARE TEHNICĂ
Sanda Gusti

FOTOGRAFII:

Sandu Mendrea, Nicolae Săndulescu, Eugeniu Lupu, Dan Demetriad, Cornelia Şoancă, Emeric Popper, Mihai Oroveanu, Maria Videriu, Constantin Nicolae, Anastasie Cartojan

DIAPOZITIVE ÎN CULORI:
Sandu Mendrea, Nicolae Săndulescu

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poştale, factorii poştali şi la Ad-ţia revistei ARTA din Calea Victoriei 155 Bucureşti.

Costul unui abonament:
pentru întreprinderi şi instituţii: lei 204 anual (12 apariţii); lei 102—6 luni;
pentru persoane particulare lei 180 anual (12 apariţii); lei 90—6 luni.
Pour l'étranger: Rompresfilatelia, 29, Calea Victoriei, Bucarest, Romania. P.O.X. — Box 2001 — Telex — 011631.
Prix de l'abonnement: 15 dollars par an (12 numéros).

40541

Lei 30

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ŞERBAN VODĂ 133-135, Bucureşti, România.

ARTA 73

REVISTĂ A UNIUNII ARTIŞTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

INFORMAŢII	1	Confruntări internaţionale. Cadran. Simeze.	
SCULPTURA CONTEMPORANĂ ROMÂNEASCĂ	9	Dezbatere	
	10	Situaţii şi perspective	Anca Arghir
	12	Pantheonul	A.A.
	14	Funcţia de monument (anchetă de Tudor Octavian)	
	23	Despre gîndirea artistică actuală, sculptură şi structurarea spaţiului	Mihai Drişcu
	29	Formare şi informare	V. E. Maşek
	32	Brâncuşi şi sculptura contemporană	Athena T. Spear
	35	Agenţi ai stilului	Anca Arghir
TRIBUNA	44	Un program al atitudinii	Iulian Mereuţă
	46	Materiale ale sculpturii	Cristina Condiescu
LABORATOR	49	Gorduz	Cristina Condiescu
	50	Obiectul	Iulian Mereuţă
	52	Omagiu Picasso	
	54	Édouard Pignon	Gaston Diehl
	57	De vorbă cu Pignon	Georges Charbonnier
ATELIER	58	Ala Jalea Popa, Theodora Moisescu Stendl, Ion Bănulescu	
	65	Cîteva probleme de antropologie a arhitecturii	Gilbert Faux
CĂRŢI/IDEI	72	O critică a postulatului « privirii inocente »	Dumitru Matei
COPERTA:		Bălcescu, ghips (detaliu)	Mircea Spătaru

INFORMATIONS	1	Confrontations internationales. Cadran. Cimaises	
LA SCULPTURE ROUMAINE CONTEMPORAINE	9	Débat	
	10	Situations et perspectives	Anca Arghir
	12	Le Panthéon	A.A.
	14	Le monument en tant que fonction (enquête faite par Tudor Octavian)	
	23	Considérations sur la pensée artistique actuelle, sur la structure et la structuration de l'espace	Mihai Drişcu
	29	Formation et information	V. E. Maşek
	32	Brancusi et la sculpture contemporaine	Athena T. Spear
	35	Agents du style	Anca Arghir
TRIBUNE	44	Le programme d'une attitude	Iulian Mereuţă
	46	Matériaux de la sculpture	Cristina Condiescu
LABORATOIRE	49	Gorduz	Cristina Condiescu
	50	L'objet	Iulian Mereuţă
	52	Hommage à Picasso	
	54	Édouard Pignon	Gaston Diehl
	57	Entretien avec Pignon	Georges Charbonnier
VISITES D'ATELIERS	58	Ala Jalea Popa, Theodora Moisescu Stendl, Ion Bănulescu	
	65	Quelques problèmes d'antropologie de l'architecture	Gilbert Faux
LIVRES/IDÉES	72	Une critique du postulat du « regard innocent »	Dumitru Matei
COUVERTURES:		Bălcescu, plâtre (détail)	Mircea Spătaru

ИНФОРМАЦИЯ	1	Сопоставления в международном плане. Корреспонденция. Циферблат. Панно.	
СОВРЕМЕННАЯ РУМЫНСКАЯ СКУЛЬПТУРА	9	Обсуждение	
	10	Положения и перспективы	Анка Аргир
	12	Пантеон	А.А.
	14	Функция монумента (анкета Тудора Октавиана)	
	23	Художественная мысль в наши дни, скульптура и пространственное построение	Михай Дришку
	29	Формация и информация	В. Е. Машек
	32	Брынкуш и современная скульптура	Атена Т. Спир
	35	Агенты стиля	Анка Аргир
ТРИБУНА	44	Программа точек зрения	Юлиан Мереуцэ
	46	Материалы для скульптуры	Кристина Кондиеску
ЛАБОРАТОРИЯ	49	Гордуз	Кристина Кондиеску
	50	Объект	Юлиан Мереуцэ
	52	Памяти Пикассо	Гастон Диль
	54	Эдуард Пиньон	
	57	Беседа с Пиньоном	Жорж Шарбонье
АТЕЛЬЕ	58	Ала Жаля Попа, Теодора Моисеску Стендль, Ион Бэнулеску	
	65	Некоторые вопросы антропологии архитектуры	Жильбер Фо
КНИГИ, ИДЕИ	72	Критика постулата «невинные взгляды»	Думитру Матей
ОБЛОЖКА:		Бэлческу, гипс (деталь)	Мирча Спэтару

CONFRUNTĂRI INTERNAȚIONALE

MOSCOVA

În martie curent a fost deschisă la Moscova expoziția internațională de caricatură *Satira în lupta pentru pace*. Din țara noastră au participat cu lucrări caricaturiștii Anton Avram, Nicolae Claudiu, Ion Dogar Marinescu, Mihai Grosu, Adalbert Poch, Eugen Taru și Valentin Vasiliu.

HUMLEBAEK, BLOMMENHOLM

La începutul anului a fost organizată în Danemarca, la *Muzeul Louisiana* din Humlebaek, o expoziție internațională de artă naivă cuprinzînd lucrări selecționate din ediția 1972 a *Bienalei de artă naivă* de la Bratislava. Din țara noastră a fost reprezentat pictorul naiv Ion Niță Nicodin cu un ansamblu de 18 picturi în ulei. Aceeași expoziție a fost organizată în continuare în Norvegia, la muzeul *Fundației Sonyja Henie Nielsonstad* din Blommenholm.

PARIS

Răspunzînd invitației comitetului de organizare a *Salonului internațional de artă* al *Societății artiștilor independenți* din Paris, un grup de artiști români au participat la a 84-a ediție a salonului: Sabin Bălașa (*Galaxia de aur*, *Solie de pace* — pictură), Peter Balogh (*Crescendo* — sculptură în bronz), H. H. Catargi (*Peisaj*, *Natură moartă* — pictură), Alexandru Ciucurencu (*Flori*, *Peisaj* — pictură), Aurel Ciupe (*Deal cu pomi înfloriți*, *Interior* — pictură), Antal Fülöp (*Portret cu magnolii*, *Compoziție cu ulcioare* — pictură), Ion Gheorghiu (*Grădini suspendate I* și *II* — pictură), Ion Musceleanu (*Lectură*, *Natură moartă*—pictură) și Constantin Piliuță (*Autoportret*, *Natură moartă* — pictură). Salonul a fost deschis în martie-aprilie la *Grand Palais*.

SOCIÉTÉ DES ARTISTES INDÉPENDANTS
FONDÉE EN 1884 — RECONNUE D'UTILITÉ PUBLIQUE

LYON

La a XXIX-a ediție a expoziției *Concursului internațional de pictură, artă decorativă și grafică*, găzduită în februarie curent în saloanele Galeriei lyoneze *Crozier*, pictorița Elena Uță Chelaru a prezentat două lucrări de pictură (*Compoziție I și II*).

NOTO

La a doua ediție a *Expoziției internaționale de pictură și grafică* de la Noto, juriul internațional a acordat *Premiul II ex aequo* pictorului Ion Stendl (în

ilustrație serigrafia *Vara*), *Premiul III ex aequo* pictoriței Theodora Moisescu Stendl și o *Mențiune* sculptorului Mircea Spătaru.

NEW YORK

Recent, *Uniunea Artiștilor Plastici* a donat *Bibliotecii române* din New York un set de gravuri contemporane românești executate în diferite tehnici. Donația cuprinde lucrări de Ana Maria Andronescu, Emilia Boboia, Marcel Chirnoagă, Dumitru Cionca, Ioan Donca, Radu Dragomirescu, Dan Erceanu, Vintilă Făcăianu, Valentin Th. Ionescu, Ala Jalea Popa, George Leolea, Hortensia Masichievici, Vanda Mihuleac, Theodora Moisescu Stendl, Ion Panaitescu, Anton Perussi, Eugen Popa, Valentin Popa, Iosif Teodorescu, Ion Stendl și Radu Stoica.

WACHTBERG

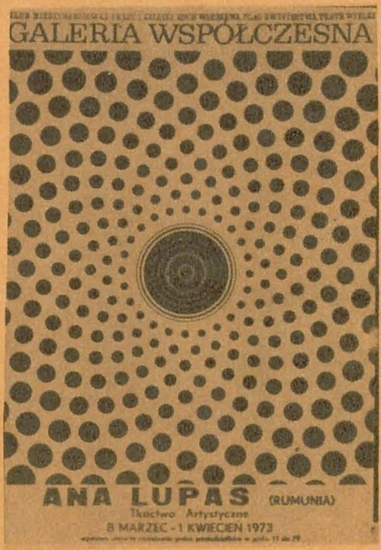
Turm Galerie din Wachtberg (Republica Federală Germania) a prezentat, în perioada februarie-martie a.c., o expoziție cu tapiserii de Liliana Anastasescu. Artista a expus 16 lucrări executate în tehnici și materiale textile diferite.

KÖLN

Răspunzînd invitației *Marii case de covoare orientale*, de sub direcția d-lui M. Nahor, artistele Titina Comșa și Rodica Roman au prezentat la galeriile din Köln ale acestei întreprinderi o colecție de tapiserii (haute lisse, broderie, țesături mixte). Expoziția a avut loc în cursul lunii aprilie.

PRAGA

În aprilie curent a fost prezentată la Praga expoziția de tapiserie, ceramică și sculptură contemporană românească înscrisă în rîndul manifestărilor organizate sub auspiciile *Consiliului Culturii și Educației Socialiste*. Expoziția a fost prezentată anterior la Budapesta și Belgrad.

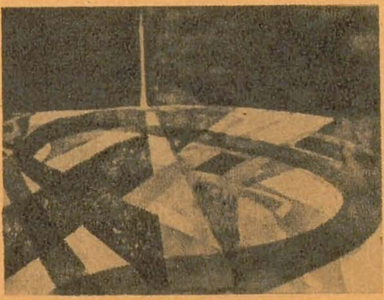


VARȘOVIA

Galeria *Wspolczesna* din Varșovia a prezentat, în martie curent, o expoziție a artistei decoratoare Ana Lupaș. Expoziția a cuprins o serie de asamblaje-textile recent realizate.

NAPOLI

La *Prima întîlnire internațională a graficii contemporane*, organizată de *Centrul mediteranean de artă* la *Centrul de artă* de la Torre del Greco — Napoli, în ianuarie curent, Sonia Barcianu Petrașcu, răspunzînd invitației comitetului de organizare, a prezentat trei gravuri: *Far* (în ilustrație), *Arme pașnice* și *Litoral*.



La a treia ediție a *Concursului internațional de pictură «Italia 2000»* organizat de *Asociația artiștilor napolitani «Vanviteli»*, pictorița Elena Uță Chelaru a fost distinsă cu *Premiul* « una mostra personale », distincție care îi asigură și dreptul de a participa la viitoarea ediție a expoziției *Panorama internațională a picturii contemporane*, care va fi deschisă în cursul anului 1973 la Metz (Franța) și Erlengen (R.F.G.).

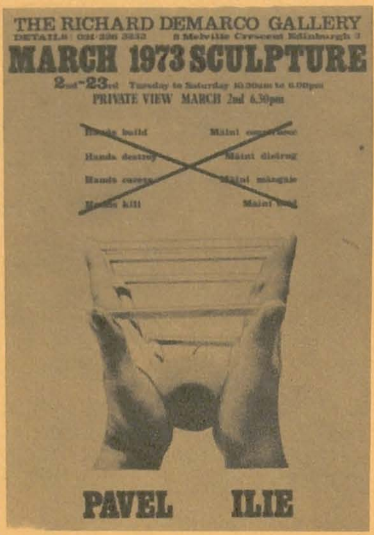
ATENA

Palatul Zappeion din Atena a găzduit, între 17 și 30 martie a.c., a XIX-a ediție a *Expoziției internaționale de pictură, grafică și sculptură*. Arta românească a fost reprezentată în sectoarele grafică și sculptură cu lucrări de Elena Bronițchi și Gabriela Adoc.

MÜNCHEN

La *Expoziția internațională de bijuterii* din cadrul *Tîrgului internațional de artizanat și meșteșuguri artistice* de la München (7—15 aprilie a. c.), a fost prezentată o colecție de bijuterii românești realizate de Alexandru Botez, Letiția Bucur, Florin Ciocâlteu, Doru Coadă, Alexandru Ionescu Lungu și Ana Mitrea.

HANDWERKSKAMMER FÜR OBERBAYERN



EDINBURG

Galeria *Demarco* din Edinburg a prezentat, în perioada 2—23 martie a.c., o expoziție cu obiecte ambientale de Pavel Ilie. Obiectele au fost realizate din împletituri (nuiele, lemn, rafie).

MILANO

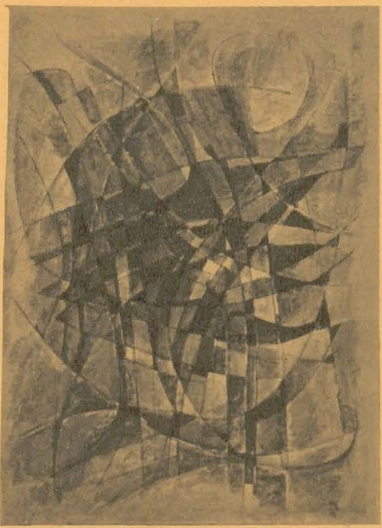
În martie curent, Radu Dragomirescu a prezentat două desene în cadrul expoziției de grup deschise la galeria de artă contemporană *Zen* din Milano.

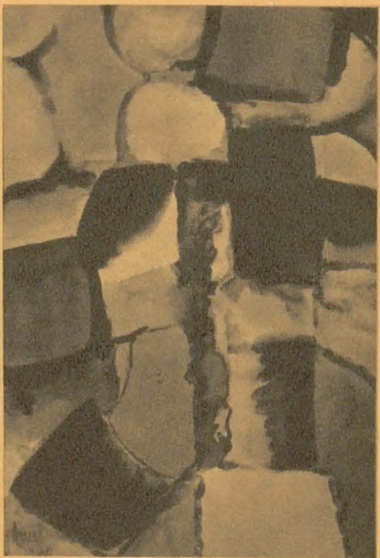
PARIS

American Center din Paris a prezentat, în cursul lunii mai, o expoziție cu lucrări ale artistei decoratoare Ionela Manolescu. Au fost expuse o serie de picturi pe lemn.

BRUXELLES

Centrul cultural din Bruxelles a prezentat publicului belgian, în cursul lunii martie, o expoziție a artiștilor brașoveni Friedrich Bömches, Eftimie Modâlcă și Dinu Vasiu. Friedrich Bömches a expus 14 picturi în ulei, între care *Veneția, Stradă orientală — Dușanbe, Maramureșanca, Dobrogence* ș. a., precum și cinci desene în tuș, între





care o ilustrație la Kafka (în il.); Eftimie Modâlcă a expus zece picturi — *Toamna* (în il.), *Iarna, Noaptea, Cartografie urbană, Structură urbană* ș. a., iar Dinu Vasiu a expus 15 picturi în acuarelă, printre care *O zi în gri* (în il.), *Început de primăvară, Mirajul primăverii, Inflorescență, Liniște, Fantezie de toamnă* ș. a.

GENEVA

În aprilie curent, pictorul Dimitrie Știubei a expus la Geneva un ansamblu de 34 lucrări de pictură în ulei și acuarelă din repertoriul său de marine.

FREDERIKSHAVN

Răspunzînd invitației d-lui Klaus Rödel, președintele *Federației internaționale a societăților amatorilor de ex-libris*, gravorul clujan Ladislau Feszt a prezentat, în cursul lunii aprilie, la Frederikshavn (Danemarca), o expoziție de gravură.

Expoziția a cuprins o serie de 19 gravuri.

VENEȚIA, TEHERAN, BARCELONA

Filmul de scurt metraj *Carnaval* (desene animate), realizat de plasticianul Ion Truică, a fost distins cu *Medalia de argint* de către juriul celei de a XXII-a ediții a *Festivalului internațional al filmului de scurt metraj* din cadrul Bienalei de la Veneția. Pentru același film, Ion Truică a obținut o *Mențiune specială* a juriului *Festivalului internațional al filmului pentru copii și tineret* de la Teheran. De asemenea, filmul plasticianului român a mai obținut și *Placheta de bronz* a *Salonului filmului de animație pentru copii și tineret* de la Barcelona.

CORESPONDENȚĂ

EXPOZIȚIILE JUBILEULUI

La Moscova, expozițiile din sala « Manejului » au impresionat întotdeauna prin proporțiile lor și prin rezolvarea optimală a temei propuse de organizatori. Acest lucru s-a verificat și cu ocazia expoziției unionale de artă dedicată semicentenarului constituirii U.R.S.S. Au expus 1200 artiști, din toate colțurile Uniunii Sovietice, 2500 de lucrări.

În expoziție un emoționant omagiu este adus pictorilor și sculptorilor decedați în ultimii ani: S. Konenkov, E. Belașova, M. Sarian și A. Plastov. Varietatea stilistică a artei sovietice este asigurată de prezența unor maeștri cunoscuți și în R. S. România. Remarcabilul monumentalist din Leningrad, profesorul E. Moiseenko, prezintă tabloul « Victoria » — o compoziție emoționantă în care pictorul surprinde un moment dramatic din timpul Marelui Război pentru Apărarea Patriei. Altă rezonanță are tabloul cu temă eroică al pictorului I. Sirotenko « Ostașii din Armata Roșie ». Subtilul peisagist din orașul de pe Neva — V. Zagonek — revine la unul din subiectele sale preferate — « Primăvara » — în cadrul căruia își desfășoară virtuozitatea sa coloristică — poetică, evocatoare.

Munca și viața muncitorilor, colhoznicilor, intelectualilor, cu problemele zilelor de azi, apar în pînzele uzbecului Tansîkbaev, cazahului Mambeev, azerbaidjanului Salahov etc.

Apartenența la viața socială a țării, integrarea în dinamicul proces al construcției o dovedesc lucrările de pictură și grafică care aduc imagini de pe șantierele din Siberia, Carelia, Extremul Orient, de pe ogoare, din întreprinderi.

În sculptură atrag atenția cîteva lucrări de E. Vucetici, portretele expresive ale kirghizului T. Sadîkov, lucrarea sculptoriței A. Ignatieva (« Cosmonautul Pațaev »), sculptura « Oțelarul » de B. Pleonkin.

Într-o măsură mai mare se distinge profilul unor curente și școli naționale, evoluînd în cadrul realismului socialist.

Cu toată importanța care i se acordă în viața socială, politică, culturală, afișul a rămas « cenușăreasă » în ceea ce privește popularizarea lui pe calea expozițiilor. De data aceasta i-a fost acordată o majoră satisfacție: cele mai bune proiecte au fost prezentate la Expoziția unională, deschisă la începutul anului în capitala R. S. S. Lituaniene — Vilnius. Autorii și-au adus ultimele afișe consacrate evenimentelor politice și culturale. Prin conținutul lor sugestiv și forma modernă, subtilă, s-au distins lucrările graficienilor O. Savostiuc și B. Uspenski (« Viitorul aparține comunismului »), L. Gluha (« Centenarul nașterii lui V. I. Lenin »). Multe lucrări redau momente din lupta de eliberare a popoarelor din Asia, Africa. Remarcabile prin ținuta artistică sînt afișele colectivelor « Rosta » și « TASS ». Discuțiile purtate la simpozioanele organizate cu ocazia expoziției au clarificat noțiunile de accesibilitate, originalitate, legătura dintre formă și conținut.

I. MELICSON

CADRAN

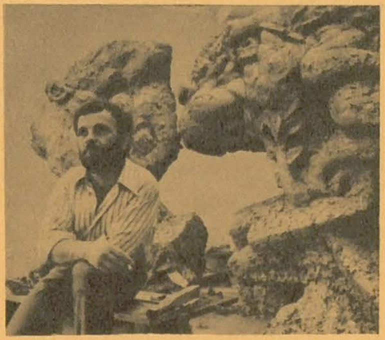
« CENTRU PENTRU ARTE PLASTICE »

În 1967 consiliul districtului Neubrandenburg (situat la nord de Berlin) a hotărît, pentru prima dată în R.D.G., crearea unui « centru pentru artele plastice ». Capacitatea artiștilor izolați s-a dovedit neîndestulătoare pentru a putea răspunde abundenței de comenzi ce li se adresau ; prin înființarea întreprinderii de stat « Centru pentru arte plastice », cu diferitele ei ateliere și laboratoare, sarcinile date au putut fi mai bine îndeplinite.

Astfel, artiștii acestui centru, în strînsă colaborare cu Uniunea artiștilor plastici din R.D.G. și cu arhitectul șef al orașului Neubrandenburg, participă la realizarea aspectului artistic al noului centru al capitalei districtuale.

Executarea unei lucrări de sculptură ceramică pentru o nouă grădiniță de copii, a unei fresce pentru noua clădire a consiliului districtual și a unei picturi murale pentru o școală superioară sînt cîteva din comenzile de pînă acum.

Tinerilor artiști li se oferă excepționale posibilități de lansare : ei primesc îndrumări de la colaboratorii experimentați ai colectivului și găsesc ateliere și laboratoare în care pot experimenta.
Toți colaboratorii « Centrului pentru arte plastice » sînt angajați permanenți ai întreprinderii și primesc salarii de bază care le garantează o existență sigură. Veniturile suplimentare re-

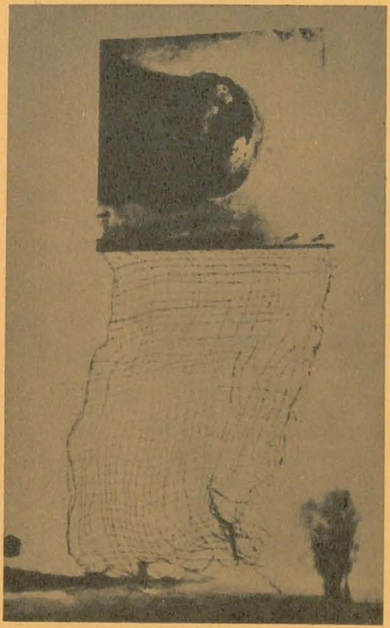


zultă din comenzile executate. Este, de asemenea, garantată și asistența socială a colaboratorilor.

În ilustrație: 1. Panou ceramic, pentru Școala Superioară politehnică din Neubrandenburg, de *Karl-Heinz Wonzel*. 2. Pictorul *Wolfram Schubert*, unul din inițiatorii Centrului. 3. *Christina Littwin* decorează o formă ceramică. 4. Sculptorul *Karl Rätzsch*. (Foto C. Arnold.) ■

EXPOZIȚII

Tema războiului continuă să intereseze pe artiștii polonezi, reflectînd un anumit tip de atitudine instaurat și care se traduce în protestul contra acestei forțe brutale și oarbe.
Cea de-a IV-a expoziție poloneză de arte plastice « Împotriva războiului » care a avut loc, conform tradiției, la Muzeul din Lublin, a întrunit aproximativ 150 de opere de 80 de artiști. Pictura a predominat într-o varietate a formulărilor : neorealismul expresiv (Andrzej Adam, Sadowski, Stanislaw Lazorek, Jerzy T. Mroz ș. a.), lucrări simbolice ce se apropiau de noua figurație (Cies-



lewicz, Tereza Klink), abstracția (Kurkowski, Nadulski).
În secția de artă grafică critica poloneză a considerat interesante realizările tinerilor artiști legați de noua figurație, preocupați de fotografie ca sursă sau chiar ca element al imaginii (Ostrogorski, Benermann, Prokulewicz ș.a.). (În ilustrație: Lucjan Ocias : *Sfîrșitul gloriei* — asamblaj.) ■

Yale Art Gallery, New Haven, a prezentat o expoziție de gravuri japoneze din perioada Edo, ilustrînd viața în Tokyo între 1765—1815. Remarcabilele gravuri expuse au fost colecționate în Occident, cu mult înainte ca Japonia să se fi interesat de ele. Aceasta din cauză că autorii

lor erau de proveniență socială « joasă » și prezentau scene din viața cotidiană. ■

Kunstverein din Stuttgart a prezentat într-o expoziție exemple ale hiperrealismului : Malcolm Morley, Paul Staiger, Richard Estes, Bruce Everett ș.a. Numerele 36 și 37 din februarie și martie 1973 ale revistei « Chronique de l'art vivant » sînt consacrate diferitelor aspecte ale acestei direcții în arta contemporană. (În ilustrație: un exemplu tipic de realism fotografic *blow up* — pictural de americanul Chuck Close.) ■

O importantă expoziție închinată veacului de aur al artei flamande și olandeze, compusă din desene aflate în fondul muzeului Ermitaj și completată cu desene din muzeul Pușkin

din Moscova, a avut loc la Bruxelles, Rotterdam și apoi la Institutul olandez din Paris. ■

La Petit Palais din Geneva a avut loc o interesantă retrospectivă a cubismului : ea nu s-a concentrat asupra protagoniștilor acestei mișcări — Braque și Picasso, ci asupra tuturor celor ce le-au urmat și, în cadrul unor formule în care cubismul poate fi recunoscut, și-au păstrat totuși individualizarea. Printre ei s-au numărat : cei ce au părăsit rigorile preceptelor cubiste revenind la natură îmbogățiți de această experiență ; de asemenea Albert Gleizes, Jean Metzinger, André Lhote, teoreticieni și exponenți ai simplificării formei în sensul propus de Cézanne, ca și Auguste Herbin, niciodată susținător necondiționat al cubismului, iar din 1929 pictor al abstracției geometrice ;

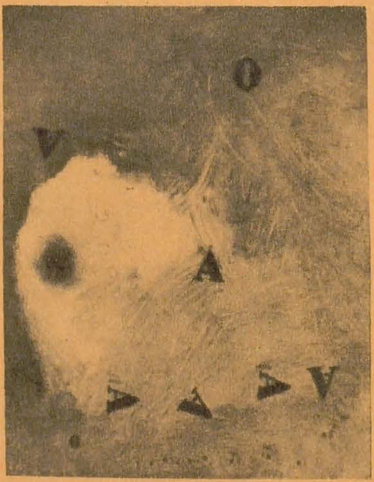
au fost expuşi de asemenea pictorii care au adaptat severitatea şi forţa compoziţiilor cubiste stilului lor personal: Villon, Survage, Marie Blanchard ş.a. ■

La Art Institute of Chicago a avut loc recent o expoziţie cuprinzînd 38 de pînze monumentale de Georges Braque, din colecţii publice şi particulare din S.U.A. şi Europa, realizată de expertul în cubism Douglas Cooper. Braque a început această serie de mari pînze, avînd drept subiecte interioare de atelier, în 1918, şi a continuat să picteze variante ale

acestor subiecte de-a lungul carierei sale. Tablourile din expoziţie, datate între 1918–1956, au prilejuit o cuprinzătoare trecere în revistă a seriei picturilor sale monumentale. ■

MUZEE

La Muzeul Guggenheim a avut loc recent o expoziţie care a ilustrat un aspect mai puţin cunoscut al operei



lui Joan Miró, prin selecţia şi asocierea aşa-numitelor «peisaje de vis» din anii 1920 şi a picturilor de «cîmp cromatic» din 1960. Expoziţia a pus în evidenţă trăsătura comună a celor două perioade din creaţia lui Miró: accentuarea spaţiului deschis, animat de semnul abstract. O altă expoziţie consacrată lui Miró a avut loc la Acquavella Galleries, New York, şi a cuprins 58 de lucrări din muzeele din S.U.A. şi colecţii particulare. ■

Pentru a inaugura departamentul egiptean renovat, muzeul Louvre a dat un loc de cinste capodoperei donate de Egipt Franţei, ca recunoaştere a ajutorului primit în conservarea celebrelor monumente nubiene, bustul de piatră al lui Amenhotep al IV-lea, ridicat lîngă Karnak pe la 1370 î.e.n. Renovarea departamentului egiptean coincide cu aniversarea a 150 de ani de la descifrarea hieroglifelor egiptene de către J. F. Champollion. În galeria Henric al IV-lea, modificată în 1807 de Percier şi Fontaine, se află sfincşi, sarcofage, reliefuri, statui, dispuse pe cît posibil în ordine cronologică. Au fost alocate noi încăperi artei copte — picturi, ceramică, tapiserii, bronzuri. ■

MISCELLANEA

Procedee de creaţie aflate la limita între ştiinţă şi artă sînt frecvent relatate în revistele de specialitate.
În revista *Leonardo*, Robert Baldwin descrie experienţele sale cu lucrări de artă cinetică în care urmăreşte implicarea directă a privitorului în controlul obiectului creat de artist. Sistemul descris de autor este acela al unei stimulări a undelor cerebrale Alfa prin intermediul emisiilor luminoase; el constă dintr-o simplă lucrare «cinetică» bazată pe surse de lumină colorată asupra căreia privitorul poate exercita un control modificînd ritmul şi succesiunea emisiilor luminoase în raport cu efectele optice pe care acestea le au (conform cu stimularea undelor cerebrale Alfa ce o produc). Proiectul lui Baldwin aplică şi dezvoltă procedee comparabile celor ale electroencefalogramei. ■

«Fuga în Egipt» de Rembrandt, furată în 1971 de la Muzeul din Tours, a fost regăsită în Berlinul de Vest. Poliţia a arestat persoana care era în curs de a negocia tabloul pentru modica sumă de 150 000 franci. ■

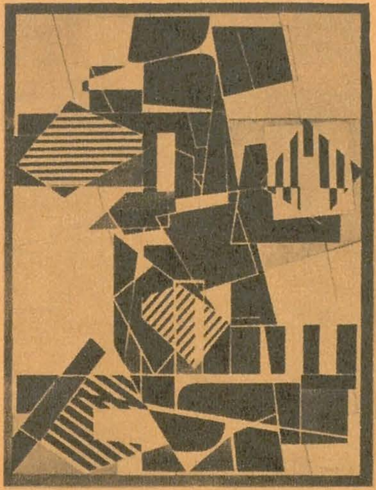
SIMEZE

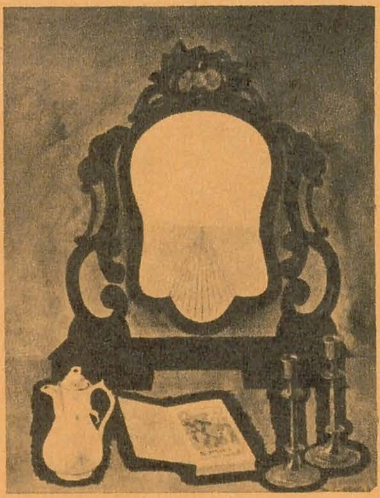
ARTA FINLANDEZĂ CONTEMPORANĂ

ATENEUL ROMÂN

Bucureşti, februarie 1973

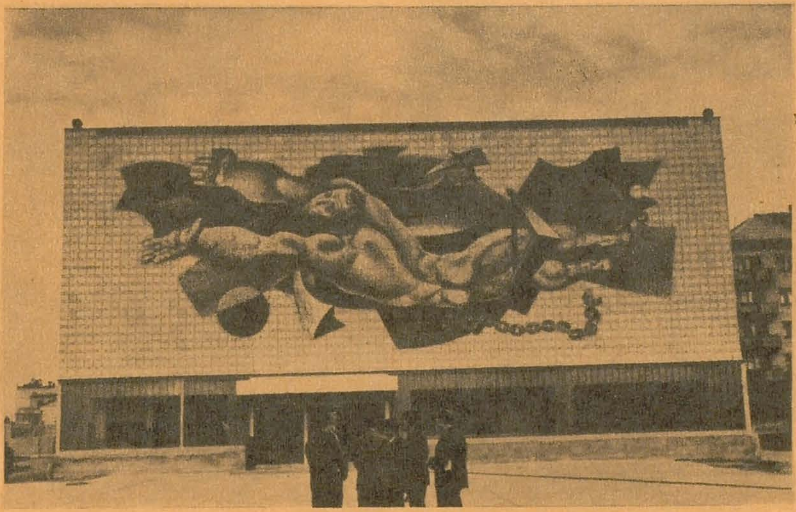
Sub auspiciile Consiliului Culturii şi Educaţiei Socialiste, ale Ministerului Culturii din Finlanda şi ale Asociaţiei de prietenie Finlanda — România, a avut loc, la 6 februarie a.c., deschiderea expoziţiei «Arta finlandeză contemporană». La deschidere au vorbit Brăduţ Covaliu, preşedinte al Uniunii Artiştilor Plastici, şi Kaarlo Koroma, vicepreşedinte al Asociaţiei de prietenie Finlanda—România.
Organizatorii şi-au propus să realizeze prin această manifestare nu o trecere în revistă ori o privire de ansamblu cuprinzătoare a mişcării artistice finlandeze contemporane — obiective urmărite cu prilejul altor expoziţii prezentate în trecut la Bucureşti — ci să faciliteze publicului român cunoaşterea unor personalităţi reprezentative ale artelor plastice din Finlanda, oferindu-i astfel — după cum sublinia Kaarlo Koroma în cuvîntul de deschidere ca şi în textul introductiv al catalogului — «o imagine asupra creaţiei finlandeze consacrate» capabilă a evoca natura şi atmosfera nordică, mediul de viaţă şi ambianţa artistică finlandeză.
Expoziţia a fost structurată pe activitatea şi opera a zece artişti binecunoscuţi în patria lor şi dincolo de hotarele Finlandei, prezenţi în numeroase expoziţii naţionale şi internaţionale, pictori, sculptori şi gravori, toţi în vîrstă între 55 şi 70 de ani. Ansamblul comunica un anume spirit nordic comun, o anume sensibilitate specific finlandeză, răspunzînd însă unei varietăţi a opţiunii estetice şi stilistice. Această diversitate evoca evoluţia însăşi a artei finlandeze moderne şi contemporane care a încorporat şi dezvoltat curente artistice proprii mişcării artei europene din ultima jumătate de secol, de la postimpresionismul contemplativ la expresionismul angajat şi la actualele experienţe ale serializării imaginii. Tentaţia experienţei se simte chiar în opera septuagenarului Reino Viirilă, pictor expresionist pentru care recuzita publicitarului poate constitui punct de plecare al construcţiei imaginii, sau în opera lui Yngve Bäck, destul de ataşat ca preocupări «şcolii» pariziene. Personalităţi bine conturate, artiştii erau pertinent recomandaţi de propria lor operă: Eva Cederström — cu o sensibilă paletă cromatică, Sam Vanni — nonfigurativ excelînd în decantări geometrizante, Erik Enroth — picturile sale de mari dimensiuni comunicînd prin desenul puternic şi formele contrastante o deosebită forţă, Veikko Vionoja — de o rară sensibilitate, pictura sa lirică şi calmă, evocatoare, reprezentînd în expoziţie, după afirmaţiile lui Kaarlo Koroma, «în cea mai mare măsură, arta finlandeză autentică». Cei doi gravori, Matti Petäjä şi Tuulikki Pietilä, a căror tehnică desăvîrşită ne-a impresionat şi altădată la simeza bucureşteană, construiesc cu aceeaşi autoritate în alb-negru ca şi în culori. Sculptura semnată de Ben Renvall şi Heikki Konttinen se încadrează cu pregnanţă în acest ansamblu, prin indiscutabila ei expresie plastică, prin calitatea materialului la Renvall şi prin nota de puternic umor popular la Konttinen.





Expoziţia, de remarcabilă ţinută, unitară prin logica asocierii celor zece micromonografii artistice pe care le-a cuprins, şi-a atins obiectivul urmărit, realizînd o mai aprofundată cunoaştere a personalităţilor consacrate ale artei contemporane finlandeze. H.H.

(În ilustraţie: *Sam Vanni*, Compoziţie; *Reino Viirilă*, Vitrină I; *Ben Renvall*, Polca.)



ARTA MONUMENTALĂ ÎN U. R. S. S.

BUCUREȘTI, ORIZONT

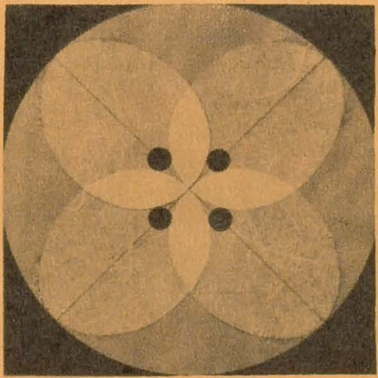
Februarie—martie

În ziua de 27 februarie s-a deschis la galeriile « Orizont » expoziția « *Arta monumentală în U. R. S. S.* », organizată în cadrul convenției de colaborare culturală dintre uniunile de creație ale artiștilor plastici din R.S. România și U. R. S. S. La vernisaj au participat Boris Talberg, pictor, vicepreședinte al U. A. P. din U. R. S. S. și Anatol Mândrescu, critic de artă, vicepreședinte al U. A. P. din R. S. R., artiști, critici de artă, ziariști.
Această expoziție cu caracter documentar, în fapt o selecție de fotografii alb-negru, și-a propus — așa cum se precizează în prefața catalogului — « să prezinte exemplele caracteristice ale activității creatoare a artiștilor din diverse școli naționale ale artei monumentale sovietice, mai cu seamă din ultimii ani ». Publicul român și-a putut astfel forma o imagine asupra amplului proces creativ care se desfășoară în U. R. S. S. în acest domeniu. Pe simeze au figurat fotografii după cele mai diverse tipuri și genuri de artă decorativ-monumentală — picturi murale, mozaicuri, vitralii, tapiserii, — așa cum se integrează ele în ansamblurile de arhitectură prezentate. Indiferent de tehnica de realizare, majoritatea acestor lucrări erau compoziții metaforice care reflectau momente din lupta revoluționară și din efortul pentru edificarea societății comuniste.
Expoziția « Arta monumentală în U. R. S. S. » a constituit totodată un elocvent material pentru înțelegerea culturii artistice sovietice ca « unitate multinațională complexă ». (În ilustrație: *Mîlnicov Andrei*, Cortină pentru scena sălii Palatului Congreselor din Moscova, 1967; *Talberg Boris*, «Omul eliberat», mozaic pe fațada unui complex sportiv din Sverdlovsk.)

Retrospective
GHEORGHE PETRAȘCU

BUCUREȘTI, MUZEUL DE ARTĂ AL R.S.R.

Expoziții de pictură (dec. 1972—martie 1973) și de desen și gravură (februarie —martie 1973) organizate cu prilejul centenarului nașterii artistului.



HARALD MESCHENDÖRFER

Sala Victoria. Brașov. Ianuarie-februarie. A patra expoziție personală. Colaje, desene, gravuri.

ACUARELĂ — 17 ARTIȘTI

Amfora. Februarie. Lajos Balogh, Mihai Cămăruț, Maria Constantin, Miron Constantinescu, Constantin Găvenea, Ion Grigorescu, Octav Grigorescu, Ștefan Iacobescu, Crina Ionescu, Vera Marcu, Ileana Micodin, Ion Murariu, Florin Niculiu, Anton Perussi, Damian Petrescu, Mariana Simtion Ambrozi.

MONICA DAMIAN SCURTU

Apollo. Februarie-martie. Prima expoziție personală. Sticlă.

THEODORA MOISESCU STENDL

Apollo. Februarie-martie. A patra expoziție personală. Desene.

ION STENDL

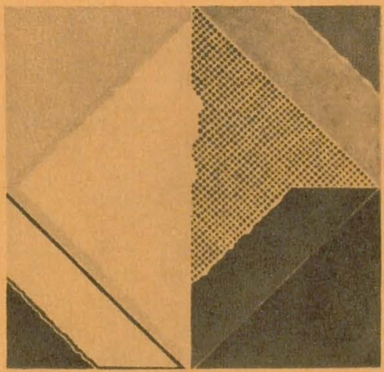
Apollo. Februarie-martie. A cincea expoziție personală. Serigrafie și xilogravură.

LIANA AXINTE

Orizont. Februarie. A doua expozițe personală. Sculptură în lemn și piatră, xilogravură.

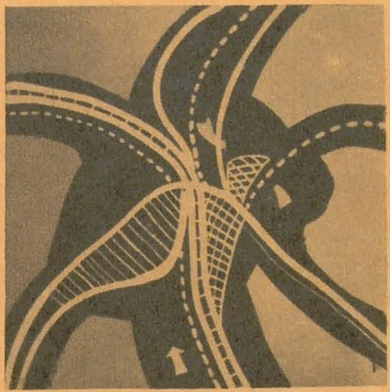
GEORGE ȘTEFĂNESCU

Simeza. Februarie. A șasea expoziție personală. Pictură în ulei și guașă.



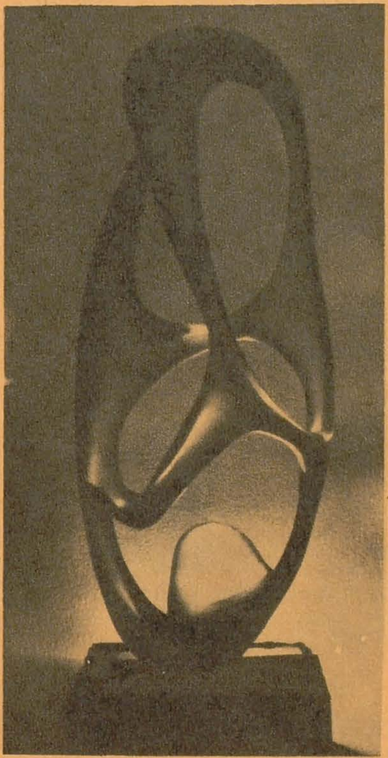
TOMA ROATĂ

Simeza. Februarie. Prima expoziție personală. Gravură în diferite tehnici.



MARIN GHERASIM

Apollo. Februarie. A treia expoziție personală. Pictură și grafică în tehnică mixtă.



ALEXANDRU BREȚCANU

Apollo. Februarie. A treia expoziție personală. Sculptură, spectacol: sculptură cinetică, sunet, lumină (realizat cu un colectiv de colaboratori).

MÁTYAS IOSIF

Deva. Galeriile de artă. Februarie-martie. A patra expoziție personală. Pictură, grafică.

EXPOZIȚIE DE GRUP

Sibiu. Casa Artelor. Februarie—martie. Vasile Crișan (pictură), Alexandra Crișan (sculptură), Alfred Grieb (grafică).

EXPOZIȚIA REPUBLICANĂ A PROFESORILOR DE ARTE PLASTICE

Dalles. Martie. Expoziție organizată de Societatea Profesorilor de Muzică și Desen, cu sprijinul Ministerului Învățămîntului și al Uniunii Artiștilor Plastici. Au participat 219 artiști cu 337 lucrări.

ALFRED GRIEB

Satu-Mare. Holul Teatrului de Nord. Februarie-martie. A opta expoziţie personală. Pictură şi grafică.

CARMEN PĂTULEA

Galateea. Februarie. A treia expoziţie personală. Pictură.

DAN HATMANU

Opera română (foaierul albastru). Februarie. A cincea expoziţie personală. Pictură.

GHEORGHE VĂLEANU

Timişoara. Galeria de artă. Februarie-martie. Prima expoziţie personală. Grafică.

MIRCEA SENIC

Arad. Galeriile de artă « Alfa ». Martie. Prima expoziţie personală. Pictură.

GINA HAGIU

Galateea. Martie-aprilie. A noua expoziţie personală. Cincizeci desene de călătorie. Tuş, creion, ceracolor, cerneluri, colaje.

GHEORGHE ZIDARU

Simeza. Martie-aprilie. A cincea expoziţie personală. Pictură.

GHEORGHE RĂDUCANU

Simeza. Martie-aprilie. A cincea expoziţie personală. Pictură.

ILIE BOCA

Bacău. Galeriile de artă. Martie. A patra expoziţie personală. Pictură, grafică.

ZINA BLĂNUŢĂ

Braşov. Sala Victoria. Martie. Expoziţie retrospectivă. Pictură în ulei şi acuarelă.

JENIŢA D. GHIGA, ILEANA CODREANU

Vaslui. Casa de Cultură. Martie. Pictură.

GRIGORE PATRICHI SMULŢI

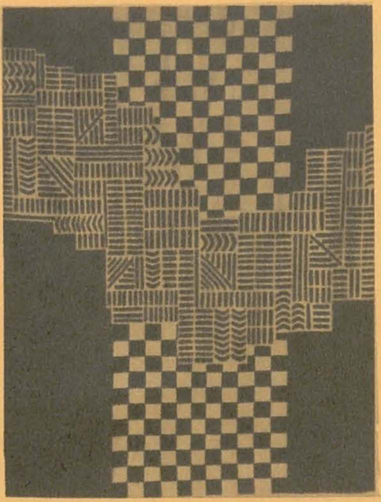
Amfora. Martie. A doua expoziţie personală. Sculptură, grafică.

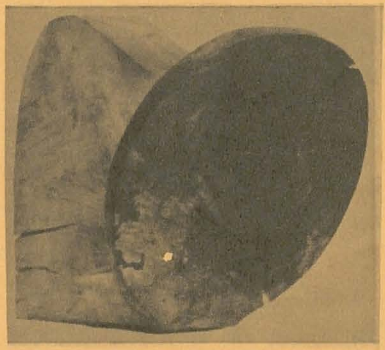
CONSTANTIN BACIU

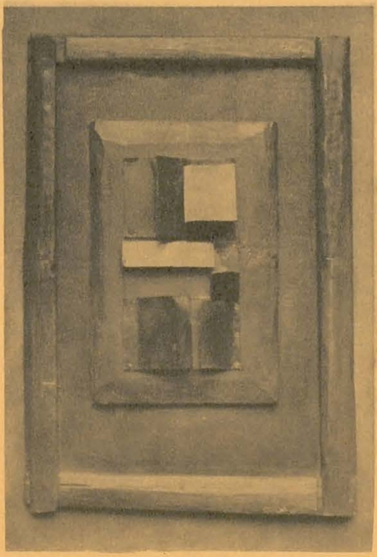
Amfora. Martie-aprilie. Prima expoziţie personală. Pictură.

Retrospectivă BOB BULGARU (1907-1938)

Muzeul de artă Anastase Simu. Martie-aprilie. Creion, acuarelă, ulei (pe pînză, carton, calc).







EXPOZIŢIE DE GRUP

Apollo. Martie-aprilie. Şerbana Drăgoescu (tapiserie), Rodica Stanca Pamfil (sculptură), François Pamfil (pictură).

DAN BĂJENARU

Aula Bibliotecii Centrale Universitare. Aprilie. A 15-a expoziţie personală. Pictură.

DIMITRIE GAVRILEAN

Iaşi. Galeriile de artă. Martie-aprilie. Pictură.

VIRGINIA BAZ BAROIU

Timişoara. Galeria de artă. Martie. A patra expoziţie personală. Acuarelă.

EXPOZIŢIE DE GRUP

Reşiţa. Casa de Cultură a Sindicatelor. Martie. Lidia Ciolac (grafică), Xenia Eraclide Vreme (grafică) Aurel Breilean (pictură).

« GRUPUL CELOR 3 »

Ateneul Român. Martie-aprilie. Dem. Iordache (pictură) ; G.N.G. Vânătoru (pictură) ; Cristea Grosu (sculptură).

EUGEN GÂSCĂ

Orizont. Aprilie. A şaptea expoziţie personală. Pictură.

ZOE DANCOVICI

Ateneul Român. Aprilie. Retrospectivă. Ceramică, pictură pe sticlă, textile.

DOCUMENT

În dorința de a stimula schimbul de păreri asupra revistei noastre, ne propunem să publicăm puncte de vedere critice apărute în presă. Repetăm cu acest prilej rugămintea adresată cititorilor de a ne face cunoscute opiniile lor despre revistă, ca și despre problemele artei și ale vieții artistice.
În acest număr publicăm textul articolului „Artă și antiartă, critică și anticritică", publicat în Scînteia din 18 aprilie 1973.

ARTĂ ȘI ANTIARTĂ, CRITICĂ ȘI ANTICRITICĂ
puncte de vedere

O artă care nu-i credincioasă ochiului pierde întreaga umanitate. Leonardo da Vinci, cel mai logic cugetător de artă, cum l-a caracterizat Rodin, făcea un adevărat elogiu al ochiului, capabil să surprindă pe retină diferite forme și viziuni ale naturii, să facă diferența între mediile din natură, să înregistreze dimensiunile munților, văilor și apelor. Curios lucru, o parte a criticii noastre de artă face adesea abstracție tocmai de acest factor și caută să ne prezinte arta nu ca un rezultat al contactului cu natura, ci ca un efect al cugetărilor abstracte sau iraționale, încurajînd expresiile antiartistice și înfățișînd truda artistului ca pe un rezultat al unui joc iluzoriu și capricios.
De curînd, un studiu temeinic supune acest fenomen unei analize, dovedind cît de nocive pot fi pentru dezvoltarea artei noastre aventurile unor critici profesioniști, care au pierdut contactul cu realitatea și au renunțat la criteriile de valoare. Prezentîndu-ne o temă de meditație, un eseu publicat nu de mult în revista « Era socialistă », spune la un moment dat: « Cum poate fi calificată critica ce ridică în slăvi o pînză pe care pictorul a reprodus, să zicem, un cerc închis într-un pătrat — formă geometrică elementară învățată în primele clase — străduindu-se din răsputeri să demonstreze originalitatea nemaipomenită a acestei invenții artistice ? Ce legătură are cu interesele spiritualității noastre socialiste obstinația de a acredita cu tot dinadinsul în fața opiniei publice nulitatea, chiar gestul ce iese pur și simplu din sfera artei ? »
În repetate rînduri am atras atenția eu însumi asupra acestei tendințe de a renunța la orice principii (declarate cu suficiență de către unii drept canoane rigide) și de a se abandona speculațiile de tot felul asupra așa-zisei arte moderne, depistabilă numai în cele mai bizare experimente debarcate în expoziții. Am constatat cîteodată o inadereнță a unor lucrări de artă plastică la realitatea noastră. Tineri sau vîrstnici, o seamă de artiști se arată preocupați de efecte spectaculare, grăbindu-se să-și expună cele mai noi achiziții obținute în turneele artistice prin străinătate. Ni s-au propus de către asemenea artiști *noi viziuni*, dar de fapt ei repetau experiențe știute și abandonate, fie în arta noastră de acum patruzeci decenii, fie în arta altor popoare.
Expozițiile din anii din urmă relevă prezența multor talente. O bună parte a operelor plastice vădesc efortul creatorilor de a se apropia de realitatea noastră, de a-i afla corespondențe artistice originale, expresive, de a sluji ideile umaniste pe care le promovează partidul, societatea socialistă. Atenția publicului este solicitată — și este bine că se întîmplă aceasta — de fenomene diverse. Ceea ce surprinde însă este persistența cu care unele persoane țin să ne convingă cu orice preț că au dreptate împotriva tuturor obiecțiilor și criticilor cu care au fost întîmpinate de public. Deseori s-au ridicat glasuri nemulțumite spre a arăta că o artă goală de conținut, lipsită de mesaj, nu se poate susține și că în zadar apar aceleași forme diforme în alte și alte variante. Contrar acestor observații de bun simț, unii critici țin cu tot dinadinsul să susțină contrariul, ignorînd opinia publicului, căutînd să dovedească că arta nu mai poate fi percepută decît prin intermediul « spiritelor elevate » al criticilor care sînt niște « inițiați », capabili să priceapă și să explice totul. Se înțelege că nu putem compara critica cu o fanfară care dă tonul, ritmul, în timp ce mulțimii nu-i rămîne decît să se alinieze și să o urmeze docilă.
Justificarea pe care unii o dau faptului că se inspiră din folclor, că avem o sculptură cu rădăcini populare, nu este motivată adesea decît de aspecte formale, superficiale. Într-o epocă în care economia și industria socialistă trăiesc momente de mari realizări, nu se poate susține în mod exclusivist întoarcerea la arta naivă, la arta primitivă, ca unică formulă de dezvoltare, uitînd că sculptura este arta despre om, viziune plastică a omului în cadrul societății actuale multilateral dezvoltate. De aceea, formele plastice care imită diferite elemente ale arhitecturii lemnului, forme de scoc de moară, de căpriori îngemănați, de porți și de streșini, de bușteni pregătiți pentru diferite construcții tehnice, nu pot fi trecute, după opinia mea, în rîndul operelor de sculptură, ci în rîndul creațiilor decorative, funcționale și artizanale unde-și au rostul lor plastic. Abundența cu care se produc asemenea lucrări trădează facilitate și improvizație. Alte genuri de sculptură fac elogiul urîtului și nu fără surprindere remarcăm iarăși prezența acelor figuri umane cu chip turtit, cu fața ca toba, cu nasul aplicat ca un morcov, cu ochii ca bilele, cu trupul de zdrențe, cu expresia tîmpă, sugestivă, dar inumană și mai ales elementară. Justificarea că aceasta artă imită forme primitive este iarăși superficială și aici avem de reproșat tocmai acelor care se socotesc « magistrați ai artei », prefăcîndu-se a explica ceea ce e greu de explicat și de a găsi sensuri nobile prin sporadice și evazive teorii acolo unde domnesc trivialul și vulgaritatea.
Din păcate, aceste articole se pierd ele însele într-o atmosferă vagă și nedefinită, într-o pletoră de vorbe fără acoperire logică. Am citit nu o dată articole în care se colectează idei răzlețe și se amestecă între ele, cu o dezarmantă indiferență față de sensul final, cu o degajare suverană față de orice servitute estetică. Criticului nu i se poate cere, desigur, să se limiteze la o atitudine contemplativă; el trebuie să se sprijine pe conștiința unei judecăți de artă, nu pe enunțări neesențiale. Într-un articol se spunea: « Expoziția, ca manifestare socială a artei, devine manifestare socială a funcției critice ». Admitem această idee exprimată în revista *Arta*. Dar cum se concretizează? Ilustrîndu-se fracționar, în unele numere ale revistei, principiul se spulberă subit, model de pictură dîndu-ni-se, de pildă, o formă geometrică simplă, în jurul căreia se face o « filosofie » care nu-l exclude nici pe Platon, nici pe Aristotel. Se vorbește despre originea lumii, despre inefabilul lucrurilor și al misterului, despre imaginația minții și alte asemenea lucruri fără nici o relație cu pictura expusă.
Un articol din *Scînteia Tineretului* intitulat « Abstractizorii computabilului frustrați de o certitudine sofianică » * scrie, în legătură cu asemenea demersuri și exaltări, a căror expresie a fost găzduită într-un catalog al unei expoziții organizate de revista « Arta »: « Trebuie să mărturisim că de multă, foarte multă vreme, nu am mai întîlnit o mai mare aglomerare de locuri comune, drapate cu mantia unor sforăitoare cuvinte » etc.
Beția de cuvinte nu este însă pentru prima oară remarcată la unii dintre criticii noștri care vorbesc despre « postulatul magistraturii », dar nu veghează la respectarea principiilor esteticii marxiste. Nu se poate să ne facem un ideal din ceea ce cineva numea « paradisul matematicii » și să uităm legile estetice ale naturii care se cer bine cunoscute și stăpînite, așa cum nu se cuvine să rătăcim prin toate domeniile științei, uitînd că arta este în primul rînd sentiment, viziune și apoi matematică, adică știință riguros bazată pe calcul de materiale și dimensiuni.
Desigur, în expozițiile noastre de plastică vom găsi adesea forme perfect șlefuite și dimensionate, piedestale ingenioase, rame întocmite cu migală, dar nu acestea constituie obiectul și sensul operelor prezentate. Am văzut expoziții în care se prezentau ghemuri enorme de lînă, iar acestea erau recomandate ca niște opere plastice exprimînd universul industrial. Nu s-ar putea spune că aceste ghemotoace, prin coloritul lor, nu puteau să aibă un efect de reclamă bună pentru produsele textile, dar a le aduce într-o expoziție de artă plastică este, cred, o eroare. Tot la Galeriile Apollo am văzut de curînd o expoziție ale cărei tablouri sugerează preocuparea pentru dezvoltarea industrială a epocii noastre socialiste. Contrar acestui sentiment, exponatele au fost comentate ca aparținînd unui artist romantic, vorbindu-se chiar despre tehnica ce duce la « alie-

nare spirituală». A da curs unor opinii potrivit cărora civilizația industrială distruge arta înseamnă, în cazul nostru, a te manifesta în mod retrograd. Un atare punct de vedere este nu numai inexact, ci și desuet ca teorie, ducîndu-ne cu gîndul la englezul John Ruskin, care avea fobia trenului și prefera să călătorească numai cu gabrioleta. Chiar la Dalles, care a găzduit expoziții de cert prestigiu, întîlnim, totuși, uneori, făpturi urîte, spînzurate în lanțuri, de tavan. Ni se prezintă drept oameni niște pietroaie în care abia se schițaseră cîteva linii. Am fi spus, în vremea de aur a artei, că acestea sînt simple încercări, simple acorduri înainte de începerea sculpturii. Azi însă leneșa experimentare și experimentul rentabil sînt înfățișate ca opere definitive, un asemenea artist dorindu-se posesor al unei duzini de stiluri esperanto. Gîndul nu s-a întrupat, artistul n-a putut să-și vadă ideea desfășurată pînă la capăt, sentimentul a înghețat în fașă și, totuși, artistul se supune judecății critice, iar criticul găsește în simpla geometrie « sinteze », « esențe », « profunzimi », « universuri » de bagatelă, « confruntări ale artistului cu lumea contemporană » etc. Aceasta în cazul în care critica este cît de cît inteligibilă, căci deseori, spre a scăpa de răspunderea unei opinii, acest gen de critică sună mai degrabă ca un ecou fără consistență. Nimic mai trist în artă decît incertul, decît urîtul și meschinul. Imaginea omului contemporan, măreția lui nu o pot cuprinde imaginile gheboase și slute, pentru că ochiul le plasează în natură, iar în natură ele se aseamănă numai cu ceea ce este respingător, ostil omului și firii lui. Strîmbă Lemne este altfel decît Sfarmă Piatră, și nici unul nu seamănă cu voinicul Făt-Frumos. Am întîlnit în aceeași revistă de specialitate, *Arta*, mari articole de sinteză în care se vorbea numai despre « un plafon » înalt sau scăzut, față de care criticul situa valoarea operelor din expoziție. Dar acest « plafon » nu era concretizat, în asemenea articole, prin nimic altceva decît prin dispoziția autorului, care se ferea să-și expună judecățile de valoare și se pierdea în metafore sterile și jocuri de cuvinte.

În preocuparea permanentă de a stabili un cît mai strîns acord între public și artist, Consiliul Culturii și Educației Socialiste face vizibile eforturi de a încuraja marile teme ale sculpturii și de a consulta publicul căruia aceste opere îi sînt adresate. Așteptăm lansarea acelor concursuri publice care să ia locul concursurilor secrete, precum și orice acțiuni menite să situeze în permanență artistul la locul de cinste pe care îl are în for. Ideea alienării, practicile care înstrăinează artistul de public și care fac din critic nu un mediator, ci un paravan, trebuie să-și găsească o sferă de manifestare mai restrînsă, pentru că nu arta salonardă, nu formele decorative sînt cele care constituie suportul principal al sculpturii, ci lucrările cu scop educativ, militant, cele legate de întreaga noastră istorie și de vasta noastră mitologie.

Spre un asemenea țel are menirea să tindă, în aceeași cadență, atît artistul, cît și criticul.

OSCAR HAN

---

* Reproducem integral textul articolului apărut sub semnătura *Ștefan Stoian* în « Scînteia Tineretului » din 14 octombrie 1972.

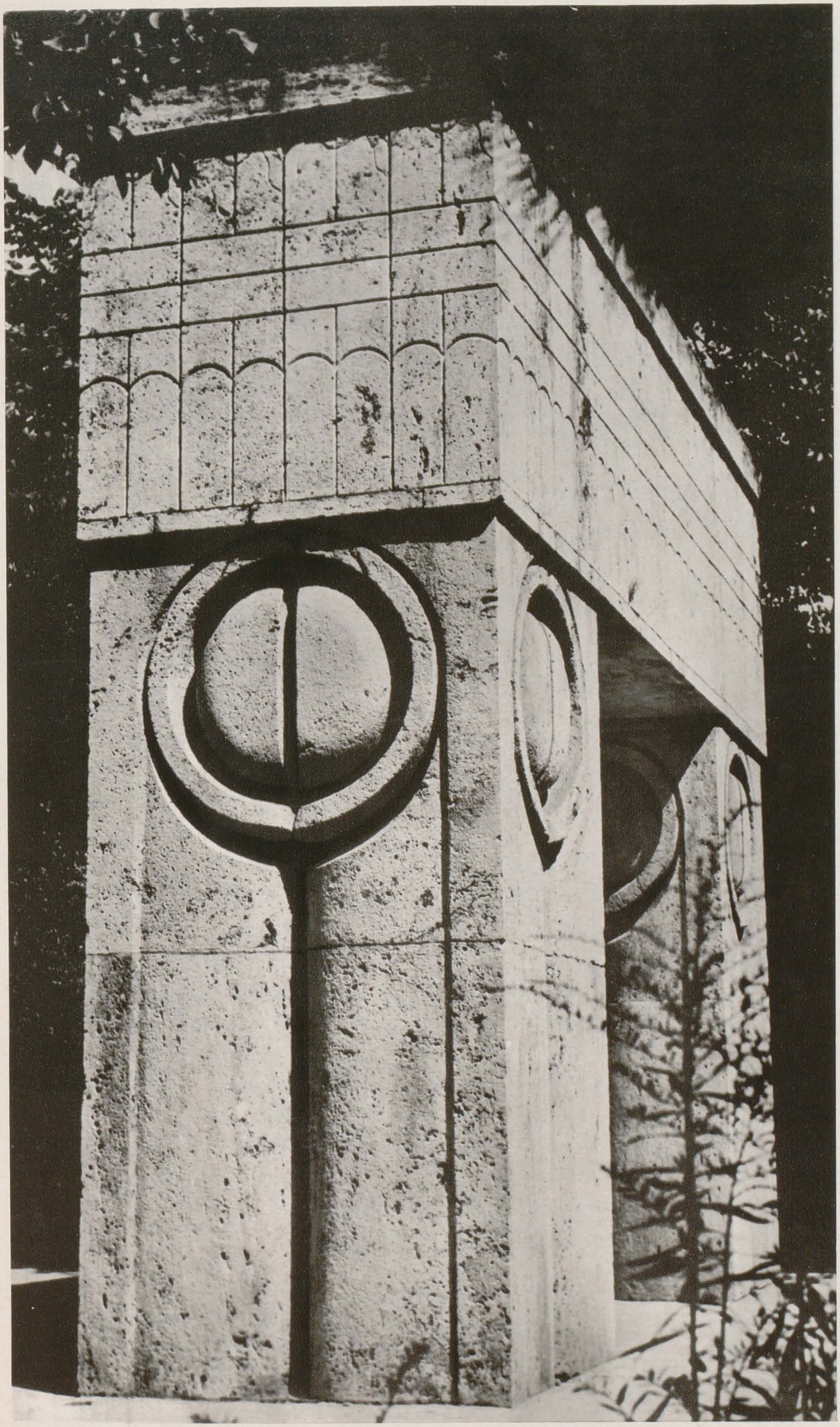
În sfîrșit, sîntem liniștiți. În sfîrșit, ne putem declara mulțumiți. A început mult așteptatul proces de « actualizare culturală a artei ». Cum, dar mai ales în ce fel, putem afla din catalogul-program publicat de revista « Arta » cu ocazia expoziției de la Galeria Amfora a pictorului Paul Gherasim. În editorialul acestui program semnat modest Red (deci redacția) și avînd titlul « Critică-acțiune » se spune: « Noi, aici expunem idei critice; repetăm — propunem operele cu titlul de simptome ale actualității în artă nu de valori absolute ». Biciuiți de această frază reprodusă de noi în grafia și gramatica expusă de autorii ei am început să căutăm plini de interes acele idei « critice » atît de vehement anunțate.

Din argumentul semnat de Anatol Mândrescu am aflat nu fără o oarecare surprindere că: « Pictura ca paradigmă a calității, depășind ordinea implacabilă a mensurabilului, arta ca mediator al unității cunoaștere-construcție, iată ideea sublimată în această operă ».

Despre Paul Gherasim, în același articol se spune: « Corelativ, schema numerală a imaginii, organizînd simbolistica ei geometrică, nu afirmă o filozofie a computabilului, comportamentul de pictor proiectează întregul în sistemul relațiilor calitative ». Căci, susține Anatol Mândrescu: « Arta lui Paul Gherasim este situată în cîmpul continuității deschise, anume în zona elaborărilor fundamentale ». Trebuie să mărturisim că de multă, foarte multă vreme, nu am mai întîlnit o mai mare aglomerare de locuri comune drapate cu mantia unor sforăitoare cuvinte. Se pare însă că gongorismul în faza lui cea mai avansată, aproape sublimă, este atins de Mihai Drișcu care în același program afirmă plin de candoare că: « În gîndirea artistică a lui Paul Gherasim poate fi urmărită convergența unor tradiții culturale «mediteraniene» — pe filiera Pitagora — Platon — Plotin, pînă la abstractizorii medievali, precum și încercarea de refructificare a atitudinii antichității grecești față de ideea — număr — Arihmos Eidefikos » (*sic*) (să ne amintim că ideea și forma erau de altfel numite cu același cuvînt, eidos).

Mai modestă, dar nu mai puțin sofisticată, Anca Arghir afirmă în același catalog-program de pomină: « Dar, strategie a finalității spirituale, aici conduita artistică purifică proiecția de orice implicații pragmatice — e o arhitectură sublimată în plan — spre a-i lăsa intact potențialul semiotic. Rezultă, în stil, caracterul aniconic și desubstanțiat, generic, apt pentru anonimatul superior preconizat de artele obiectivității ». Lăsînd, pentru moment, deoparte problemele de fond ale acestor « articole » și oprindu-ne numai la limbajul folosit de criticii mai sus citați din care am reprodus numai cîteva fraze, vom spune în numele bunului simț că « anunțata actualizare culturală a artei » a reușit să arunce în umbră campania considerată pînă mai ieri drept culme de neatins din istorica publicație « Vocea Patriotului Naționale ».

Cu aerul cel mai semidoct posibil și sfidînd superior limba română de pe pozițiile celor mai banale locuri comune, autorii de citate (*sic*) din revista « Arta » după ce ne fac să rîdem cu lacrimi ne lasă să medităm la vremurile frumoase cînd Schileru, Comarnescu sau Argintescu Amza descurajau prin scrisul lor limpede orice impostură.



D e z b a t e r e

În condițiile civilizației contemporane socialiste, în contextul revoluției științifice și al mijloacelor moderne de comunicare vizuală, prin acțiunea factorilor care deplasează centrul de greutate al artei spre formele cu un înalt grad de socialitate — plastica spațială tinde să devină un cîmp privilegiat al expresiilor artistice.

În acest cîmp, ca de altfel pe ansamblul artei, sub incidența a numeroși stimuli ai experienței de viață și ai transformărilor de conștiință, se desfășoară la noi un complex proces de reordonare-restructurare a atitudinilor creative, se produc modificări în raportul de forțe dintre diferitele viziuni și orientări: greutatea specifică a unor dispoziții și a unor « modele » crește față de a altora, înainte dominante (ar fi, de pildă, greu astăzi să se susțină argumentat ceea ce era loc comun în critica de acum cîțiva ani, și anume că în pictura autohtonă « calitatea dominantă » e lirismul contemplativ; s-au accentuat atitudinile obiective ale constructivității, tot așa cum expresionismul, limitat la «cazuri» izolate în arta noastră mai veche, a căpătat contur de fenomen caracteristic, nu prin apartenență la curent, dar ca stare de spirit). În sculptură, cercetătorul poate găsi acest proces de restructurare manifestat cu mai multă claritate.

Procesul de reordonare și restructurare este o expresie a caracterului istoric al artei; el marchează de fapt, și într-un sens dă conținutul (=atitudine activă, energia spiritului critic operînd prin disocieri și asocieri în domeniul semnificației și al valorii, tendința restabilirii sincretismului artă-praxis) actualei perioade istorice, ca o fază de tranziție, de elaborare a modurilor de artă proprii societății socialiste.

Există, în acest cîmp de probleme, clare intuiții ale necesității istorice, există propuneri de noi valori figurative și semnificative opere ce au caracter de simptom al potențialului creativ specific epocii, fecundat de ideile ei dominante, de experiența omului în lumea actuală. Pe de altă parte, există o stare de confuzie a gîndirii în artă, manifestări de inautenticitate; există de asemenea fenomene de inadecvare a mecanismelor comenzii sociale, o insuficientă utilizare socială a capacităților de elaborare în direcția creării de noi simboluri cu valoare colectivă, o irosire a inițiativei artistului, limitată la stadiile de laborator, cel mult de expoziție personală.

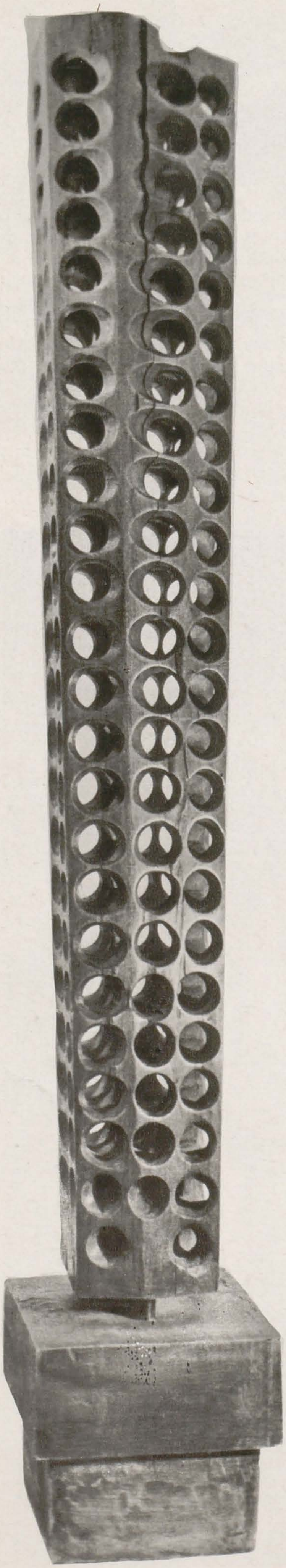
Toate acestea impun o metodologie a cercetării și a interpretării, o dezbatere autentică, realistă. Ni se pare evident că problema crucială care se pune artei este o problemă de ontologie înainte de — și pentru a putea redeveni, la o altă scară istorică — o problemă de axiologie.

Pantheonul

« Cînd sculptura e dezinteresată, e ridicolă », nota Apollinaire, drept premisă a unei redefiniri a utilității artei. Util, în concepția avansată de el, era demersul de a oferi oamenilor obiecte apte să polarizeze sensuri ivite în experiența lor de viață, obiecte cu destin spiritual. Un tip paradigmatic al obiectului cu destin spiritual este socotit îndeobște portretul — cea mai stabilă specie cunoscută de artă, singura convenție în care « forma » fixă este inerent realistă: portretul există în măsura în care e imagine a realității persoanei. Cînd această realitate este perceptibilă, realismul portretului este validat, indiferent de tehnica vizualizării. În cuprinsul acestui statut de autenticitate, portretul poate chiar proba însăși deșertăciunea dicotomiei concret-abstract: este omul o realitate concret-anatomică *sau* abstract-morală? Orice portret adevărat reduce

această dilemă. În sculptura românească Anghel este artistul care etalează însăși întrebarea filosofică privitoare la dualism: ea este chiar tema viziunii. Prima dovadă poate fi « specializarea » orientării spre efigia geniului. Opera sa cuprinde o iconografie a valorii spirituale autohtone și devine monumentală. Intenția monumentalității există aprioric, Anghel concepe forma statuară ca pe o coloană, solemnizează spațiul, imaginînd pentru figură o virtuală apartenență murală, un halou arhitectural, după legea marilor arte sincretice. Depindea doar de o comandă socială mai inspirată șansa de a fructifica această vocație. Portretul august poartă ideea de responsabilitate: calitatea socratică—a conștiinței de sine. Insul deținător al acestei conștiințe este omul reflectat în cultură, eroul gîndirii. Sensul simbolic se naște astfel cu statut de theorie. La Anghel, seria, cantitatea, devine o formă retorică, imprimă cadența unei virtuale theorii în bronz. Acest program de transcendență, perceptibil în seria de portrete — Bălcescu, Eminescu, Luchian, Pallady, Andreescu, Enescu — proiectează personajele pe un orizont al permanenței spirituale românești, care le cuprinde și le dă semnificație. Altitudinea punctului de vedere face să apară surprinzător scrupulul consumat în adevărul fizionomic. Anghel, evident, da acestei răbdătoare cizelări a asemănării fidele, sensul unei umilități de iconar. Se purta ca iconarii autentici, siguri că puterea de convingere stă în devoțiune. Și ca o chezășie pentru cinstita săvîrșire a muncii, se vede limpede cum medita, învăța, trudea la toate sursele mari, istorice, ale portretului, găsind cu naivitate numitorul comun care apropie, întru figurarea umanului, clasicitatea elină și realismul elenistic, spiritualismul bizantin și statuara gotică, subtilitatea psihologică a portretului francez din secolul luminilor și vigoarea sensuală a patosului expresionist: o școală de peste școli, cumințe totuși, obedientă chiar, din înțelepciune. Exemplul Anghel arată că portretistica e vocație și că, oricîtă bunăvoință și corectitudine (dar nu acesta e întotdeauna cazul) ar conduce comanda de portrete pentru cinstirea și eternizarea oamenilor mari, vocația nu se poate înlocui cu bunele intenții. Portretul, precum icoana, se resimte de lipsa *ideii*. Există între artiștii de azi portretiști cu vocație, dovedită, ori încă nepusă la serioasă încercare. Există și ipsosari harnici, care furnizează anonim busturi pentru aniversări, există și obiceiul, convenabil, de a comanda portrete oricăror sculptori presupuși a ști din școală elementarul meșteșug al modelării. Cui îi va fi repartizată sarcina de a lucra portretul cu venerația umanistă a unui Gheorghe Anghel? A.A.

În ilustrație: Mihai Eminescu; Cărturarul; Pallady; Andreescu; Luchian.



Funcția de monument

Arta monumentală — monumentul statuar, reprezentare sau simbol, plastica murală, formele cu funcție de organizare spațială, marile forme decorative constituie domeniul de elecție în care se poate manifesta concludent concepția despre artă și viziunea artistică a unei epoci. Cu alte cuvinte, aici o colectivitate își dă măsura capacității de invenție și organizare plastică, a capacității de a-și crea iconografia și simbolistica proprie. Și logica istoriei pretinde ca o societate socialistă, o orînduire socială nouă — esențialmente creatoare, să-și elaboreze propriile-i valori figurative, iconografia și simbolurile ei colective. Odată cu repunerea în drepturi a conceptului de stil, politica culturală de promovare a artei monumentale își află un ax ordonator de natură să orienteze concretizarea artistică a programului ideologic în direcția asumării unor poziții proprii, în direcția unei viziuni ivite din problemele și perspectivele epocii noastre.
Solicitînd unor artiști formularea punctului lor de vedere, grupajul pe care-l publicăm încearcă să pună în discuție conceptul de monument contemporan, o posibilă definire sau redefinire a viziunii asupra artei monumentale. Prin ilustrație, ne-am îngăduit să propunem, ca ipoteză de artă monumentală, proiecte (utopice?) deopotrivă cu obiecte reale, care poartă în forma lor semnificativă o virtuală valoare simbolică.

GEORGE APOSTU

Există multe statui frumoase în București, în diferite locuri publice, în lume. Oamenii le spun monumente, din fel de fel de motive. Deși nu sînt. Frumoasa statuie a doctorului Davilla nu este un monument. Putem să cercetăm ce devin vechile accepții ale «monumentului», dar să observăm mai întîi că e firesc, necesar, obligatoriu chiar, să discutăm despre funcțiile și realizarea ansamblurilor monumentale. Un «obiect» comemorativ are rosturile sale. Timpul amestecă urmele statuilor ocazionale. Din timp ne vin numai ansamblurile. Ele rezistă, ele fac forța și spiritul unor locuri însemnate. Ansamblul de la Tîrgu Jiu e compus din obiecte, dar ele conlucrează în cadrul ansamblului, dirijează și coordonează un întreg spațiu. O sculptură nu creează niciodată un halou deajuns de puternic ca să oblige sentimental un mare spațiu. Un artist cu vocația ansamblului o are și pe aceea a istoriei. De altfel, pentru istorie, obiectele implantate de om într-un loc nici nu sînt întotdeauna necesare. Cunosc locuri care au încărcătură istorică în absența unor statui sau altor obiecte. De aceea, cînd se spune Călugăreni toți ne gîndim la același lucru. Sau Codrii Cosminului. În mintea românului aceste locuri au toate datele emoționale ale ansamblului monumental. Ele degajă putere și simțăminte patriotice, ele angajează conștiința. O plombă (statuie, obiect comemorativ) de mari dimensiuni în asemenea locuri ar fi un sacrilegiu.
Chestiunea se pune într-un mod asemănător și în mediul urban. O sculptură, indiferent că are sau nu calități monumentale, dusă din atelier într-un loc public oarecare, sau înălțată direct acolo, independent de istoria locului respectiv, nu devine monument. *Pentru un sculptor este decisiv să pătrundă «esențele», caracterul locului pentru care creează ansamblul*. E un efort de selecție, de adaptare, de viziune. O știință complexă de sculptor și arhitect. Nu printr-o întîmplare mari ansambluri arhitecturale sînt creații ale sculptorilor.

OVIDIU MAITEC

Sculptură sau arhitectură, credința mea este că un monument e necesar «să transmită posterității amintirea unui personaj sau a unui eveniment», în fond a unei mari idei. N-ar trebui să pierdem din vedere niciodată că o lucrare monumentală, în stare să centreze emoțional o zonă urbană, nu are șanse de a se impune în absența unor mari semnificații. Funcția majoră a unui monument este realizată cînd opera poartă toate aceste însemne la care mă refer. În școală am învățat că monumentalitatea rezultă dintr-o fericită proporționare a formelor, a sensurilor. Mai tîrziu am înțeles că e vorba de o structurare de profunzime, intimă, a raporturilor și semnificațiilor. Structurarea aceea miraculoasă care ne face să includem în sfera artei monumentale și statuetele de Tanagra și arcurile de triumf.
Toate încercările mele mai vechi pentru spațiul urban — lucrarea de la Televiziune, figurile unor personalități, m-au obligat să observ că-mi lipsesc cîteva lucruri însemnate pentru un creator de artă monumentală: o experiență proprie îndelungată, experiența unui trecut cu mari creatori de monumente și, în legătură cu aceasta, niște canoane precise, de referință. *Cred că multor artiști de-ai noștri le lipsește tocmai experiența istorică a creației monumentale urbane*. Suferă, de aceea, și arhitectura. Cînd nu poate să evoce

O «coloană» de Maitec poate fi o replică la acest «Monument al aerului» din București, de un remarcabil efect monumental: orizontala soclului, verticalele stîlpilor cu aplombul axului de piramidă virtuală și sfera, curioasă construcție transparentă, discret constructivistă.

niște soluții arhitectonice probate de timp, creatorul de arhitectură — ca și sculptorul, de altfel — produce lucruri monotone, valabile poate pe planșetă dar nu în viață. În sculptura mea din ultima vreme îmi pun mai acut chestiunile contemporane ale creației monumentale și în primul rînd conlucrarea cu spațiul. Lucrările realizate sînt, totuși, singurul fapt care te face să pătrunzi exact, adînc, în fondul problemei, numită atît de simplu «conlucrare cu spațiul urban». Și înțelegînd, bineînțeles, nu doar relații geometrice, ci și semnificații.

PAUL VASILESCU

E foarte dificil de precizat ce este acela un monument. Mai bine zis, ce este el astăzi. O sculptură istorică în toate datele tradiției sau un ansamblu ambiental? Un obiect, cu datele fizionomice ale unei persoane anume, evocînd o idee sau un eveniment, ori niște forme, într-o dispoziție capabilă să creeze un sentiment, o stare de spirit? Odinioară era mai simplu. Deși, nici altădată lucrurile nu au fost chiar întru totul clare pentru toată lumea. Un obelisc nu are funcție narativă. E un simbol. *El stimulează memoria unui eveniment*. Obeliscurile nu figurează ceva ce poate fi recunoscut de cel care-l privește, dar sînt monumente fiindcă au fost concepute pentru a transmite prin timp un mesaj. Mesajul îl simțim chiar cînd nu mai avem, practic, nici o informație din lumea care îl trimite. Cum se întîmplă să fie, de exemplu, statuile din Insula Paștelui. Un monument, indiferent cărui spațiu îi e destinat, urban sau natural, presupune și factorul dimensiune dar, în primul rînd, el presupune un tip de energie, o mare capacitate de șoc afectiv. Aceste caracteristici esențiale — energie, dimensiuni, relație cu ansamblul pentru care e conceput — pot susține orice lucru care păstrează legătura cu tradiția. Într-o vreme m-a preocupat realizarea unor structuri metalice de mari dimensiuni. Chestiuni, deci, de organizare a spațiului, de structurare afectivă. Omul care le traversa încerca unele impresii noi. Mișcarea lui, formele care păreau că se mișcă odată cu el, diverse stări care se întrepătrund. Acum, iată, evoc în cîteva lucrări recente personalități ale istoriei. *Important, cred, este să adaugi la datele personajului pe acelea care s-au întipărit în conștiința oamenilor*. Conștiința publică îmi impune să-l scot din scara umană, să ridic simboluri. În definitiv, îți alegi modul de expresie pe potriva a ce intenționezi să obții. Modalitățile diferite pot coexista, în aceeași epocă, în creația aceluiași artist.

Dacă Brâncuși utilizează ca mijloace de manifestare ordinea, forma foarte sintetică, evocarea elevată, atunci cînd concepe un monument sau un ansamblu, Anghel, cu alte mijloace — deși tot de ordine e vorba, de un tip de organizare a formei, de raporturi între dimensiuni — obține de asemenea monumentalul. Statuile lui Anghel sînt destinate evident mediului urban. *Un monumental care rezultă din raporturi între dimensiuni, între dimensiuni interioare*. Statuile lui Anghel nu impresionează prin mărime. Sînt puțini sculptorii care înțeleg asta. *Statuile lui Anghel au acea energie proprie actului monumental*.

HORIA BERNEA

Condiția unui monument îmi pare foarte clară: în esență *el rămîne un semn al epocii care l-a realizat, chiar dacă e dedicat unui eveniment sau unei persoane a căror amintire e poate însemnată pentru un număr oarecare de oameni, istoric limitat*. Un monument autentic poartă toate caracteristicile semnului și atinge permanent, cu emoție înaltă, o mare diversitate de sisteme de referință, privind fondul gîndirii umane și eternitatea. Nu prea mă interesează ce credeau asirienii despre zigurat, dar ziguratul mă interesează ca mod de a viza eternul. Probabil că un monument al timpurilor noastre trebuie să fie mai puțin «artă plastică» și mai mult emblemă, semn emblematic — prin relație cu istoria, cu formele caracteristice unei epoci, prin dimen-

Un ansamblu « Tată cu fii » de Apostu poate candida la situația de monument urban.

siuni. *Caracterul emblematic e un mod mai sigur de a justifica prezența în mediul urban a unei construcții numite « monument » și șansa de a păstra întreg peste timp, de a transmite peste timp un conținut simbolic.*

Marile monumente au fost întotdeauna produsul unor mari voințe și credințe. Aceste voințe se modifică odată cu epocile, cu vremurile. O epocă pozitivistă, cum e a noastră, pune oricum altfel, special, condițiile reprezentării ei prin monumente. Dimensiunea este, în orice caz, o problemă deschisă. Oare o epocă de mari transformări mai simte nevoia să-și fixeze caracterul în monumente-sculpturi ? După modele moștenite din alte moduri de viață ? Oare, în virtutea inerției, a unor idei preluate prin școală, nu plasăm prea multe obiecte, cu funcțiuni plastice perimate, în orașe, în locuri căutate de oameni ? E limpede că statuile din parcuri sau din piețe sînt, pentru publicul căruia ar trebui să i se adreseze, niște prezențe strict decorative, atemporale. Nu deasupra timpului, adică, ci în afara timpului, fără legătură cu nimeni și cu nimic.

ION VLASIU

Aș defini monumentalitatea ca relație necesară a formelor cu spațiul. Cum, cu ce sensuri expresive, cu ce forță de proiecție spațială ? Toate acestea țin de talent și uneori definesc o personalitate. Deci avînd un caracter estetic esențial, fiind o componentă de drept a stilului, nu poate lipsi nici unei opere sculptate, indiferent de mărime sau destinație.

Ca sculptor mă obsedează spațiul înalt. Cînd eram mic mă impresionau arborii, turnul bisericii, bolta cerului cu astrele. Îmi plăcea și podul de lemn de peste Mureș, vechi de o sută de ani. Îl priveam de sub el și mă copleșea, mai ales în amurg. (Culoarea este ambianța necesară a formei.) Ceva din aceste alternative spațiale urmăresc în monumentul Horia, Cloșca, Crișan, dar și alte lucrări, făcute mai de mult, pot fi asociate viziunilor simțite în copilărie.

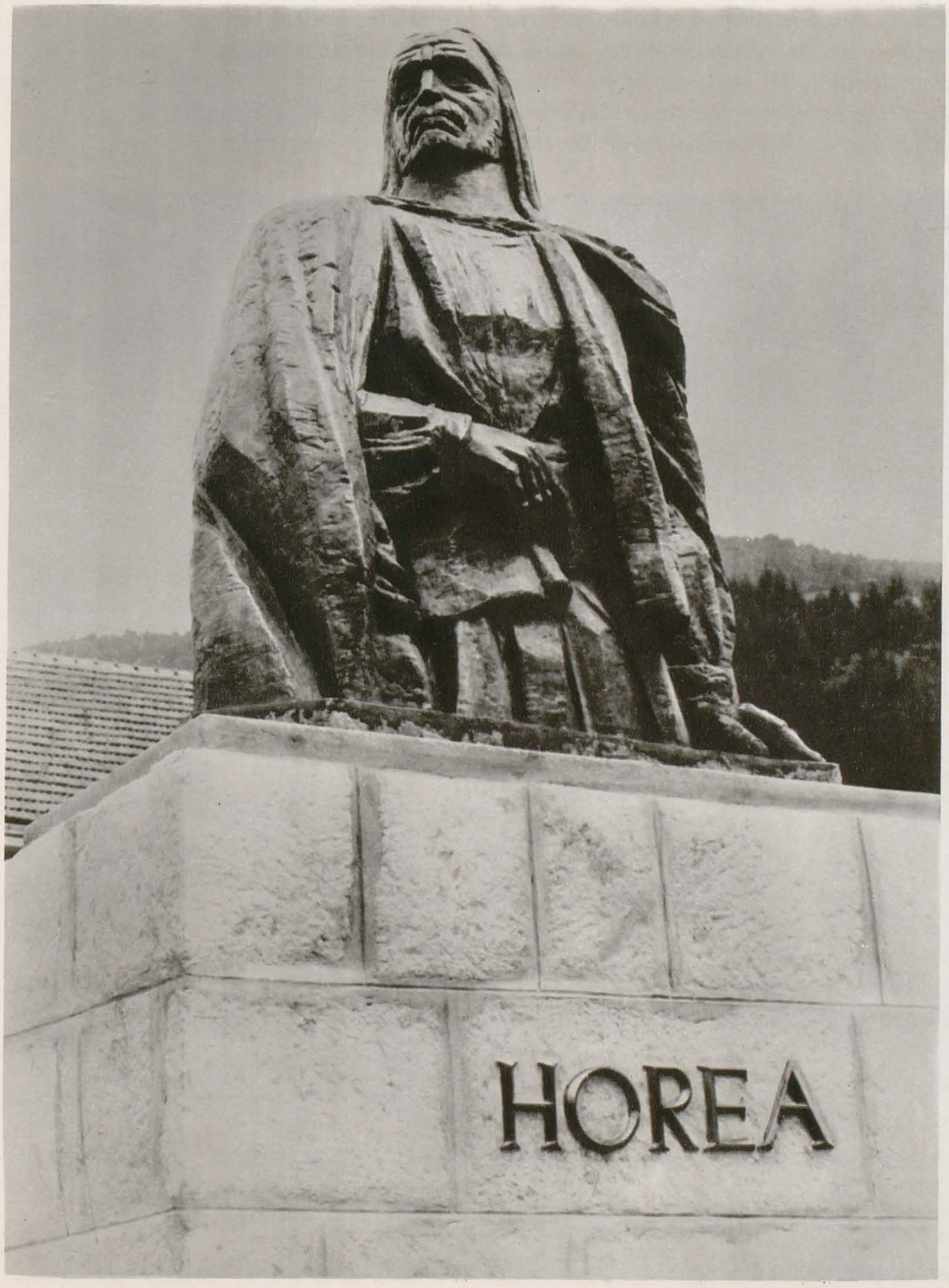
În arta populară spațiul plastic este aproape totdeauna proiectat cu clară distincție a sensului; mai ales troițele și crucile din cimitire, toate sînt sculpturi care exprimă ingenios sensuri simbolice.

Chiar și obiectele cu rost practic, un stîlp de casă ori o unealtă, au uneori forme care depășesc estetica directă. A ridica la altă respirație aceste însușiri a fost pentru mine o străduință și un ideal de toate zilele.

NAPOLEON TIRON

Se petrece, cu sculpturile sau monumentele unui oraș, un fapt în aparență curios dar, la urma urmei, în firea lucrurilor: ele abia mai tulbură sensibilitatea cetățeanului, hărțuit de toate obligațiile existenței urbane, abia dacă îl mai interesează. Omul devine indiferent la subtilități de ordin estetic. Astăzi, după opinia mea, *sculptorul trebuie să conceapă și să realizeze spații ambientale complexe, unde obiectele de artă — adică lucrul sculptorului propriu-zis — să poată comunica, iar oamenii să se simtă îndemnați să caute aceste spații, să le caute liniștea, echilibrul, seninătatea spirituală.* Proiectul de monument pentru Piața Unirii din București, pe care l-am prezentat la un concurs recent, l-am gîndit astfel, ca pe un spațiu monumental organizat cu obiecte (coloane, ecrane modulate) destinate a crea o atmosferă pură, armonioasă. Cetățeanul să aibă aici răgazul și, mai cu seamă, posibilitatea de a recepta un tip de monumentalitate care nu amintește direct o persoană sau un eveniment. E vorba de un monument dedicat Unirii — monument foarte drag nouă — care aș vrea să sugereze unele sentimente general-umane, o comuniune de spirit, o umanitate împlinită.

Altfel, o sculptură bună poate să apară un lucru nepotrivit, un adaos, dacă locul public unde e amplasată nu a fost conceput să o primească. Cadrul este cel care comandă sculptorului. Mă gîndesc, afirmînd asta, la firescul, la simplitatea înțeleaptă, majestuoasă,



« Horea » de Romulus Ladea (Albac), exemplu viguros de stil monumental.

a grupului « Regele și Regina » de Moore și la cadrul în care e amplasat, pentru care a fost realizat. Sau, altcumva, să ne imaginăm ce ar fi ansamblul de la Tîrgu Jiu strămutat în mijlocul Capitalei ? !

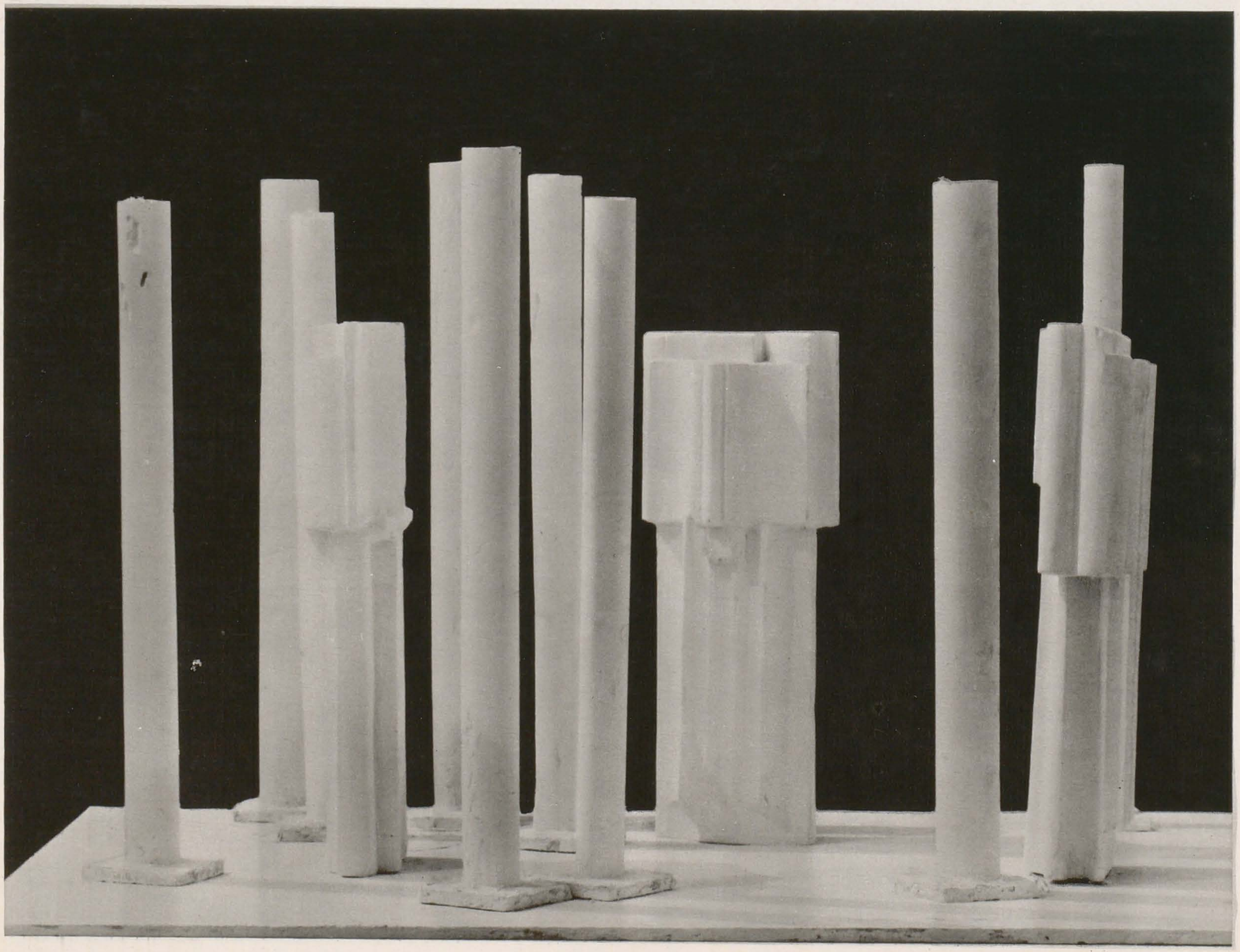
PAVEL ILIE

Mă interesează spațiul. Mișcarea omului în spațiu, relațiile dintre om și spațiul natural sînt lucruri care mă atrag. Imensitatea spațiului în Bărăgan m-a stăpînit întotdeauna. Măreția, monumentalitatea lui, sentimentul ordinii, al împlinirii, al veșniciei, sentimentul comuniunii perfecte a omului, a țăranului, cu locul, acestea sînt situații pe care le trăiești, nu le construiești. *Mai important decît să construiești obiecte este, după credința mea, să-ți stimulezi capacitatea de a sesiza și a trăi relațiile din natură, de a imagina afectiv relații noi.* O operațiune poetică, în fond, care mie îmi dă uneori mai multe și mai bune satisfacții intelectuale decît producerea unui obiect. Am vrut să aflu și în alte locuri — în Scoția, bunăoară — un ce comun cu Bărăganul, pe care eu îl știu și îl simt intens. Multe elemente comune între aceste spații de pe glob, dar enorm de multe deosebiri. Spațiul ca purtător de spirit este acela care deosebește un loc de altul. Alte umbre îl străbat.

Proiectele mele în ultima vreme stau toate sub semnul realizărilor ambientale, al afectelor și umbrelor emoționale, care ne vin din vechime, din istorie, din viața așezată de mii de ani pe același loc. Aș vrea să precizez că nu consider observațiile acestea inatacabile. Cînd afirm că mi se pare mai important să imaginez situații posibile, de pe pozițiile artei conceptuale, decît să creez obiecte, sînt conștient că e un mod de a vedea arta tot atît de relativ (sau de vulnerabil) ca oricare altul. Că o figură, în tiparele creației tradiționale de monumente, rămîne oricînd un fapt de artă valabil dacă are forță de sugestie. Forța ei e de stimat, indiferent dacă o lucrare ne place sau nu. Personal, acord ideii de monumentalitate unele sensuri poetice. Am realizat machetele unor așezări rurale și urbane. Ca un artist, nu ca un arhitect. Deși, se înțelege, țin cont de o seamă de legi fundamentale ale arhitecturii.

Intenționez — prin proporții, prin calitatea plastică a elementelor — să îndrept sensibilitatea omului către vechi, către istorie, către tot ce e durabil în așezările românești, către spiritul unui spațiu. Atribute, de altfel, ale monumentalului. Într-un astfel de loc obiectele pot pieri, pentru că obiectele sînt perisabile. Spațiul încărcat de spirit, unde aceste obiecte au existat în relații, e capabil să le sugereze, să le refacă în conștiința unui om pregătit să recepteze estetic realitatea. Adevărurile preocupărilor mele vin perma-

Proiect pentru monumentul « Unirii », această colonadă (Napoleon Tiron) propune un « semn al locului », amintind alba arhitectură pontică imaginată de Ioanide, personajul lui G. Călinescu.



nent din sensul monumentalului, așa cum mi-! dă spațiul unic al Bărăganului.

ȘERBAN EPURE

De fapt, nu se poate vorbi de monument în sine, ci de ansamblul monument-ambianță. Acest ansamblu este locul de conjugare fericită sau nefericită a trei grupuri de valori: valoarea intrinsecă a « obiectelor » ce compun monumentul, valorile estetice sau de altă natură imprimate de artist ambianței imediate și valoarea culturală reglată de starea emoțională, la momentul respectiv, a spectatorilor. Mai simplu vorbind, el este locul unde va avea loc un discurs exprimat în termeni de valori spirituale pe care oamenii-artiști le imprimă în obiecte și spații spre a fi citite de oamenii-spectatori.
Înainte de toate, grupul obiecte monumentale-ambianță trebuie să fie un sistem creator de loc și capabil să capteze psihologic atenția oamenilor. Pentru aceasta el trebuie să fie pus prin sine însuși în valoare: fie că distonează cu tot ce este în jur fiind o pauză, un « respiro » în continuitatea unei sistematizări, fie că este o subliniere culminantă într-o succesiune de configurații urbanistice, fie că se impune prin suprasolicitarea bruscă a percepțiilor etc. Dar indiferent de procedeu, el trebuie să fie acel loc preferențial spre care să se îndrepte interesul publicului.

De fapt, scopul final al oricărui grup monument-ambianță este de a rămîne întipărit în memoria spectatorului, ceea ce implică nu numai o regie subtilă a tuturor elementelor de lucru ale artistului, dar și o cunoaștere a sufletului omenesc. O anume stare de spirit este profund afectată nu numai de ce se vede, ci și de ce se aude, ce se simte, de lumina și ora zilei, de culoarea și calitatea solului, de configurația geografică sau urbanistică, de prezența în vecinătate a altor aglomerații sociale sau tocmai de lipsa lor, de faptul că se vizitează în liniște sau în zgomot etc. Pentru că, după cum se îmbină aceste elemente, acțiunea artistului este subliniată sau vulgarizată. Dar, indiferent de procedeele folosite, savante sau mai puțin savante, discursul spațial, pentru că despre asta este vorba, impune dacă este « vorbit » cu convingere și aplicat cu rigoare.

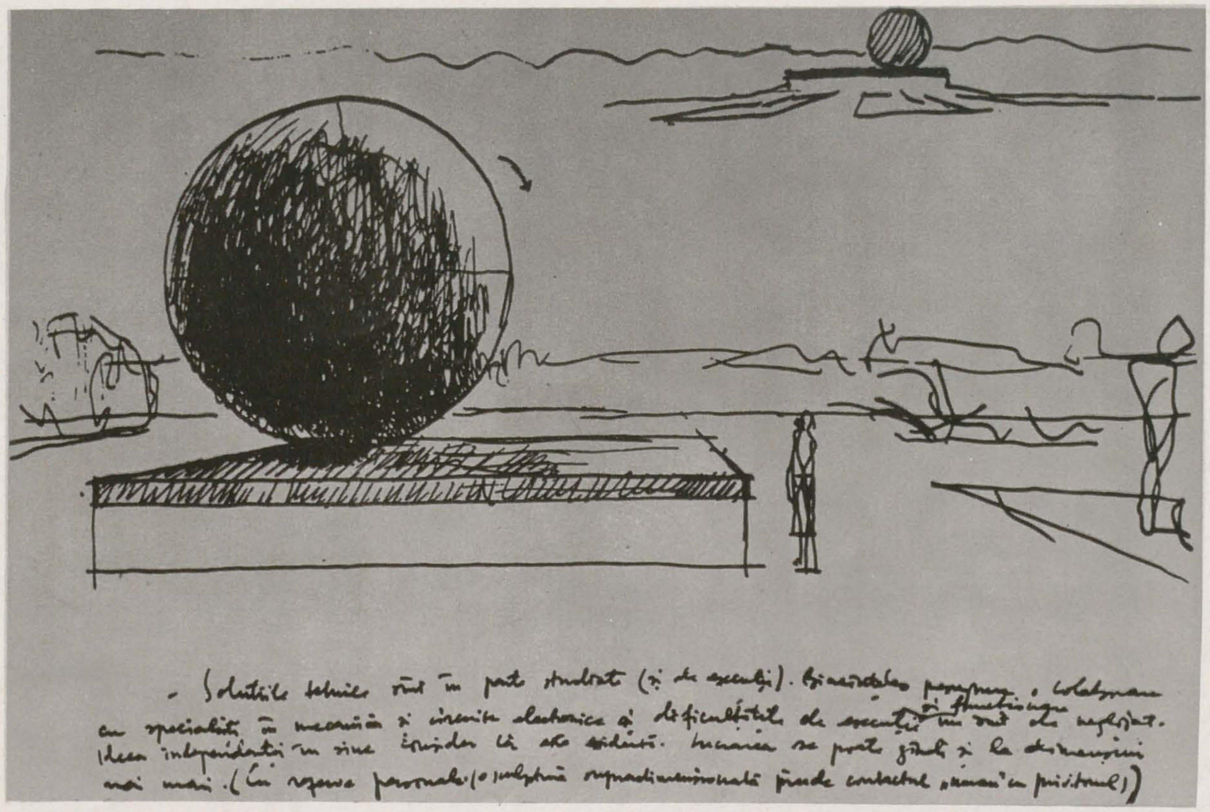
Să evoc grupul de la Tîrgu Jiu (dar strict în viziunea originală a lui Brâncuși), sau piramidele, sau sculpturile ecvestre ale lui Donatello, sau construcțiile lui Gaudi, sau cîte altele? Toate sînt mărețe pentru că sînt ideal conjugate cu tot ce este în jur, nemaivorbind de valoarea lor intrinsecă. Sau Dragomirna. Este superbă. Dar fără dealurile care o ocrotesc, fără stejarii seculari, fără zidul de incintă și potecile înguste ce ar fi ea? Monument este și Dragomirna, dar și tot ce este în jur, căci unele se implică pe celelalte, iar toate sînt « modelate » de voința și simțirea artistului.

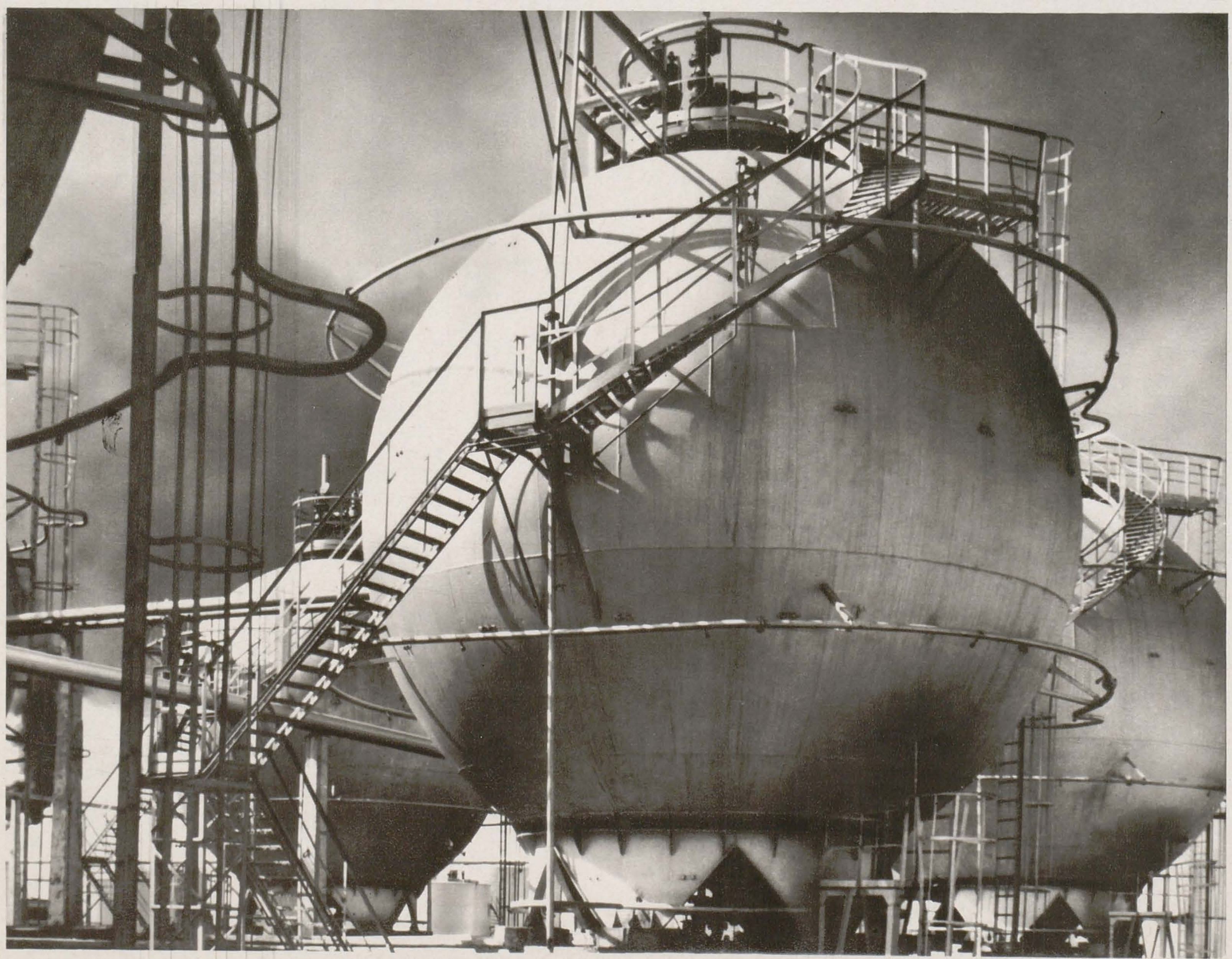
Anchetă realizată de TUDOR OCTAVIAN

« Arcașul » lui Jalea (Constanța) prefigura raportul lingvistic între ordinul clasic al vizualității și specificul istoric al locului.

Două lucrări premiate la concursul intern al U.A.P. de monumente pe temă istorică: « Ștefan cel Mare » de Paul Vasilescu și « Mihai Viteazul » de Mircea Spătaru — propuneri pentru o statuară memorială clasic-solemnă.

Între aceste ,,ansambluri", unul în funcțiune, celălalt încă utopic (Ion Condiescu), este o relație obiectivă care ispitește nu comparația, ci asocierea determinată între un peisaj tehnic real și o formalizare spațială tehnologică (sferă mobilă, cu mișcare lentă, pe un podium).





Despre gîndirea artistică actuală, sculptură și structurarea spațiului

1. Dacă încercarea de prezentare a cîtorva probleme ale sculpturii actuale și a cîtorva lucrări cu valoare de simptom al noutății în gîndirea creatoare va suferi de o oarecare indecizie terminologică, ea apare ca un reflex — e drept că indirect — al înseși soluțiilor artei contemporane, tot mai evident preocupată de găsirea unor căi pentru a depăși antinomia artă-viață (« Arta », citim în *Manifestul realismului* din 1920, « nu trebuie să rămînă un sanctuar pentru inutili, o consolare pentru disperați și o justificare pentru leneși. Arta ar trebui să ne însoțească oriunde pulsează și acționează viața : la bancul de lucru, la masă, în repaus, în joc, în zilele de lucru și în vacanță, acasă și pe stradă, astfel încît flacăra vieții să nu se stingă în umanitate »). Corespunzătoare acestui fenomen este și ajustarea « din mers » a vocabularului critic. Sacrosanctul termen *operă de artă* se cere, de foarte multe ori, înlocuit cu acela de *eveniment artistic*, de *situație artistică*, după cum, în anumite condiții, deja dictate de producțiile actuale, « ordinea artistică » renunță la delimitarea teritoriului ei, pînă la o posibilă confundare cu « ordinea naturală ». Un articol despre sculptură ar trebui să înceapă cu o întrebare : care este, *astăzi*, domeniul sculpturii? Aceasta deoarece destul de multe fapte artistice actuale nu sînt « acoperite » satisfăcător prin definițiile actuale [sculptura = « modalitate de expresie prin mijloace de comunicare vizuală avînd drept specific crearea de obiecte din materiale dure (piatră, lemn, metal) sau friabile (ghips, fildeș, os, teracotă, sticlă) și înfățișînd, cu predilecție, figuri umane sau numai forme pur și simplu, care, ca și obiectele sau ființele vii, pot lua un loc în spațiu » . . . cf. *Dicționarul de estetică generală*], iar folosul unor definiții mult prea generale (de tipul « sculptura este arta de a impune spațiului unele volume ») sau studiat-paradoxale (« sculptura este un spațiu indicibil », Le Corbusier) este extrem de redus.

Pentru o serie de creații care scapă definițiilor existente ale sculpturii și deoarece sînt greu de precizat limitele ei — pentru ca, eventual, să le expediem « dincolo de sculptură » — soluția momentană pare a fi « decretul » personal (aceasta este o sculptură, aceasta nu este o sculptură) și, bineînțeles, așteptarea verdictului — acceptare sau nu — « categoriei statistice » — marelui public.

2. « . . .de fiecare dată e nevoie de o nouă provizie de substantive și de adjective. Înainte de război erau la modă cuvinte ca ,,sensibilitate'', ,,dinamic'', ,,muzical''; acum însă (prin 1921 — n.n.) pietrele de boltă ale vocabularului critic sînt ,,construit'', ,,dens'', ,,arhitectură''. Un vocabular de felul acesta poate dura de la trei la cinci ani. Același lucru e valabil și pentru conținut ». Nu numai cei dispuși să continue mușcătoarea ironie a lui Massimo Bontempelli, aducînd-o la zi, ci toată lumea se poate pune de acord că printre cheile de boltă ale vocabularului critic al anilor noștri se află neapărat — alături de *structură*, pînă de curînd un fel de factotum în domeniul științei, artei, filosofiei — cuvîntul *ambient*, « sesamul » tuturor viziunilor integratoare. Termenul, caracterizat printr-o remarcabilă lipsă de precizie, se referă la o situație, la o desfășurare, la o participare. (Arta ambientală poate fi înțeleasă ca un anumit tip de sculptură, dar și ca o specie de spațiu arhitectonic și chiar ca o acțiune înrudită cu cea teatrală.) Se înțelege că ne vom referi în continuare mai cu seamă la unele formule de *ambient sculptural*, neluînd în discuție sculptura ca (după clasificarea, chiar dacă discutabilă, propusă de Jean Selz) : figurație ieșită dintr-o tradiție clasică; figurație distanțîndu-se de real; tendință suprarealistă; creare a unei zoologii fantastice; reprezentare a corpului uman sub o formă degradată; reducere a corpului uman la starea de obiect; schematizare a corpului uman apropiată de abstracție. Nu intră, subliniem, în obiectul acestei prezentări modalitățile sculpturale ce oferă o posibilitate de « trimitere » la figura umană, nici în sensul pronunțat și profesat de Matisse — sculptorul : « Un corp uman este o arhitectură de forme îmbucîndu-se și susținîndu-se unele pe altele, comparabile cu un edificiu în care toate părțile diferite joacă un rol în ansamblu » deși aici, ca și în alte cazuri pe care nu le luăm în considerare, ideea de *structură** este oarecum presupusă,

* Structuralitatea, însușire universală a materiei, a fost definită ca o expresie a capacității de organizare a obiectelor și fenomenelor, de închegare în totalități omogene, în structuri. La toate nivelele de organizare a materiei, cunoașterea operează cu sisteme, cu entități care au structură, nu cu individualități. « *Sistemul* — scrie Foucault — este un ansamblu de relații care se mențin, se transformă independent de lucrurile care le leagă ». Direcțiile de interpretare structuralistă (epistemologia genetică, holismul) acceptă termenul de structură în sens de interacțiune, complex de relații, totalitate (din bibliografia românească recentă asupra problemei amintim lucrările lui Ion Tudosescu, *Determinismul și știința*, Ed. Științifică, 1971, și *Ideea de unitate a lumii în gîndirea filosofică contemporană* în volumul *Existență, cunoaștere, acțiune*, Ed. Științifică, 1971, precum și Ion Pascadi, *Metoda structuralistă în abordarea operei*, în volumul *Noi criterii, noi direcții în cercetarea estetică*, Ed. Dacia, 1972). Utile sînt distincțiile cu care operează Ion Pascadi între *structuralismul modelelor* (« structura nu este un obiect sau o parte a acestuia, ci o virtualitate care permite compunerea unui fel de ,,super-obiect ca sistem ideal de relații'' ; modelul este proiectul, schema, ,,legea'' combinării elementelor, rămîne la un nivel de generalitate, este ,,un instrument de lucru limitat de caracterul său mai ales static și cantitativ'' ») și *structuralismul formelor* (forma are rolul unei construcții informative, este cercetată fenomenologic ; se ocupă cu « trăitul », angajează individul în cunoaștere), precum și convingerea că « arta poate fi mai bine surprinsă prin structura-formă decît prin structura-model ».

cel puțin dacă avem în vedere numai nivelul strict etimologic (structură vine de la substantivul *structura*, cu înțelesul de construcție și de la verbul *struere* = a clădi). De altfel Francastel a arătat că structurile au făcut parte întotdeauna din artă, formele fiind suportul lor.

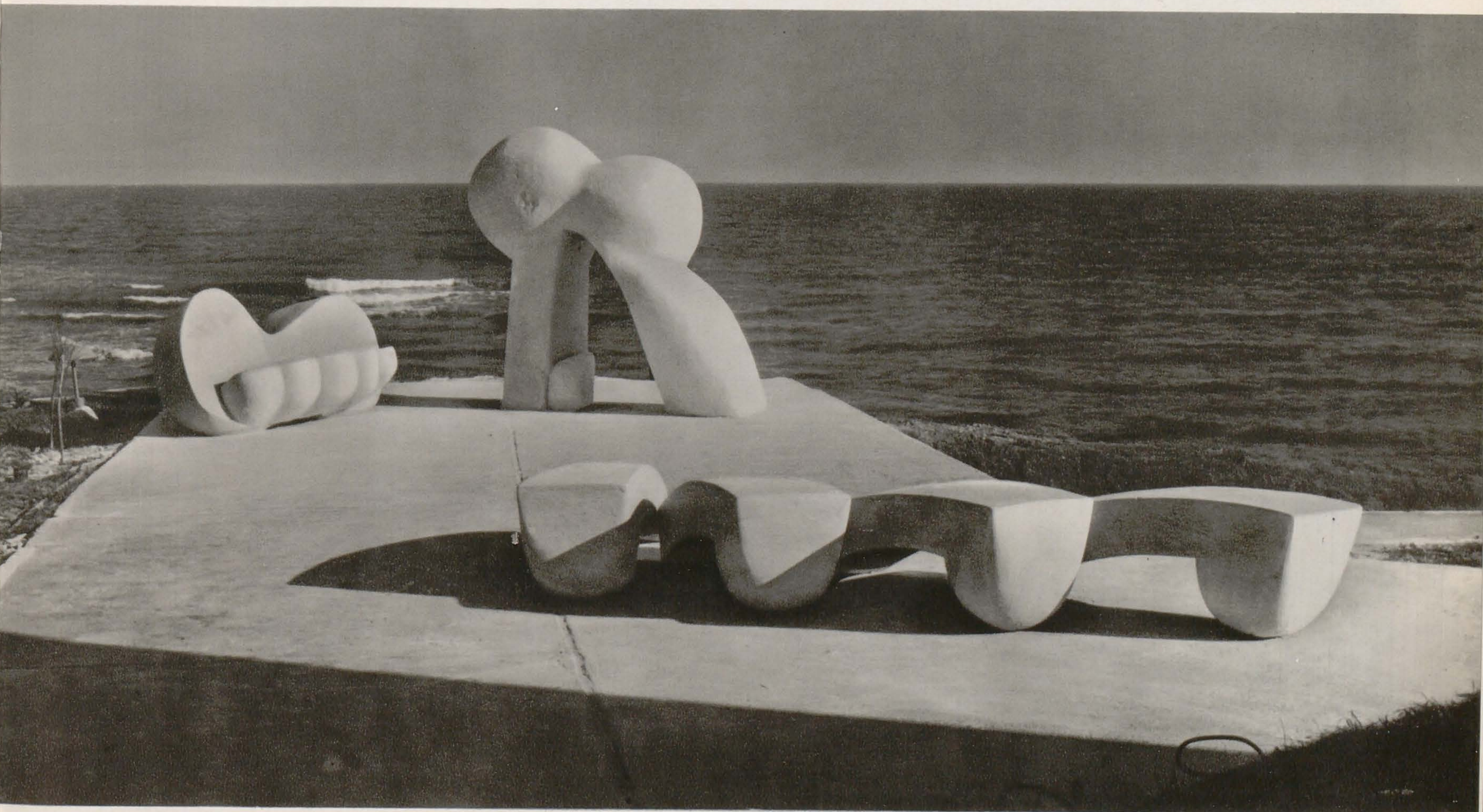
3. Cercetarea artistică nu poate rămîne indiferentă — decît cu riscul, nedorit, al dezinserției din realitatea contemporană și al pierderii conștiinței alterității — la stadiul actual al gîndirii științifice și tehnice. (Probabil nu e lipsit de interes să notăm că Derek de Sola Price, autorul legii de creștere în ritm exponențial a cantității de informație științifică și tehnică, arată că 80—90% din întreaga activitate de cercetare, efectuată de la începutul istoriei umane, se desfășoară *în prezent*.) Toate demersurile de organizare a spațiului presupun conceptul structuralist de apropriere a realului. Nu este vorba despre o extrapolare, ci de apelul la o metodă de cercetare (noțiuni structurale au existat la primii constructiviști, înainte de « descoperirea » structuralismului). Constructivismul, s-a spus, este o metaforă a raționalității lumii. *Concretul-sistem* este astăzi conceptul central în toate domeniile despre obiect (științe dar și arte) și are ca atribute fundamentale integrativitatea, pentru societate, și globalitatea, pentru natură. Teoria generală a sistemelor, care cercetează *izomorfismul* sistemelor ; *holismul* (holos = întreg) ca principiu ce stă la baza tendinței generale către sinteza universală, ca tendință de înțelegere unitară a naturii-omului-universului (inepuizabilitatea în adîncime a sistemelor) care a dat un impuls științelor naturii prin fundamentarea *ecologiei* — față de care unele direcții artistice, să le spunem bio-ecologice, se arată deosebit de sensibile prin construirea sau « luarea în posesie » a unor domenii, fragmente de lume; stabilirea marilor sisteme de structuri (cele *matematice*, matematica fiind întotdeauna un « imens rezervor de forme abstracte », cele *topologice*, definite prin noțiunile intuitive de *vecinătate*, *limită*, *continuitate*) — și cele enunțate aici nu sînt decît sfioase « atingeri » ce nu depășesc și nu intenționează să depășească « punerea problemei » — indică cercetătorului artistic posibilitatea unor concretizări aplicative (față de care nu de puține ori artistul, autorul se găsește în postura domnului Jourdain).

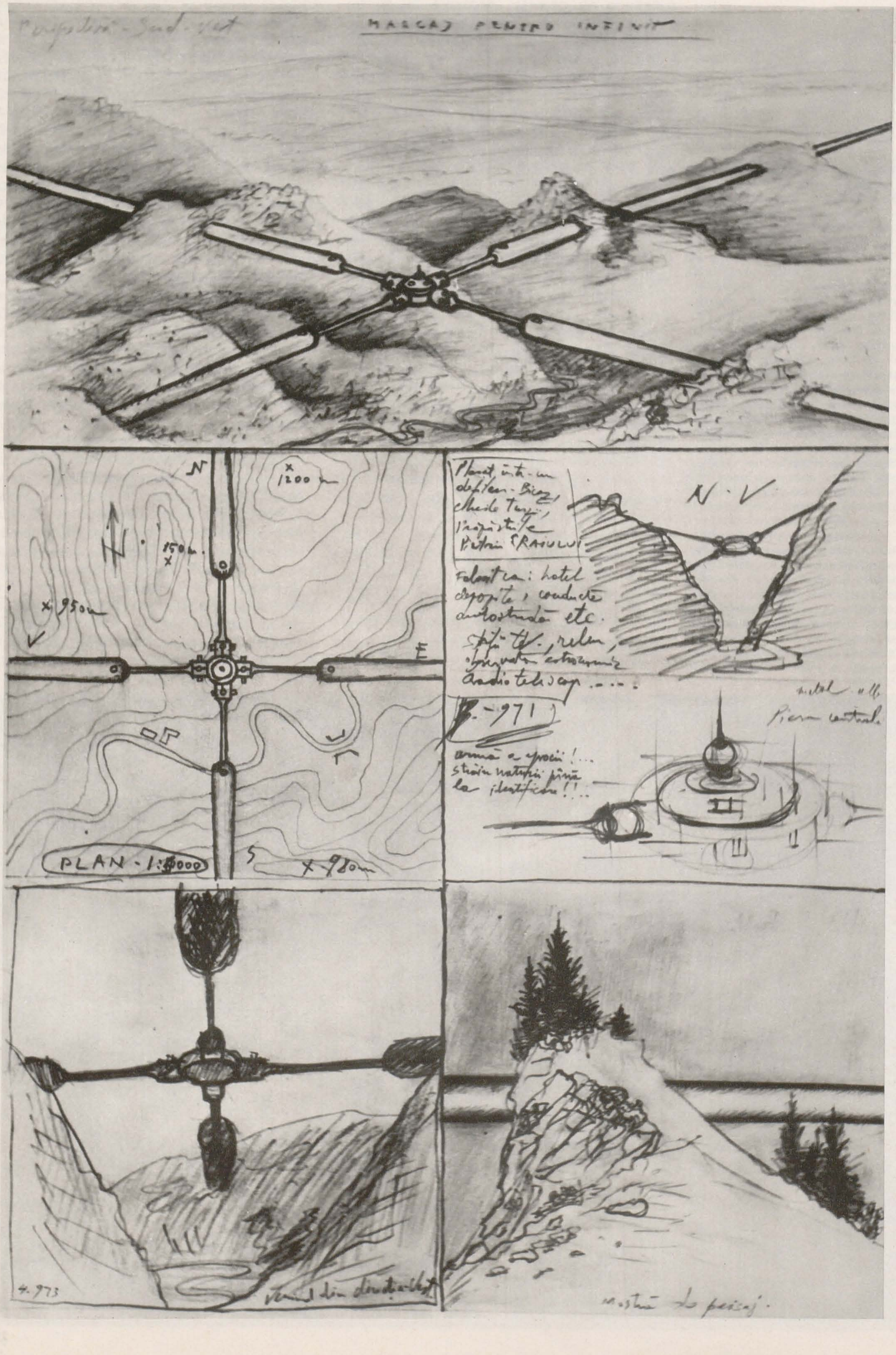
4. Există un *paralelism metaforic*, scrie Vicente Aguilera Cerni (D'Ars nr. 45/1969), între metodele matematice și comunicarea artistică. Aceste metode contribuie la profilarea unor posibilități metodologice anterioare experienței artistice. Cu introducerea similitudinii și analogiei de relații apare noțiunea de structură (iar acestea pot naște familii, categorii de structuri). Aici intervine observația că numai constatarea structurilor nu determină ierarhiile valorice : « aerul de familie », de care vorbește Dorfles (*Pentru sau contra structuralismului*, fragmente în *Arta* nr. 1/1971) este înșelător, apt să și genereze un teren propice pentru o supraproducție a noii « birocrații estetice »; se poate ajunge la o situație pe care o semnala încă Goethe : « sînt posibile astăzi producții nule, fără a fi proaste. Nule, fiindcă nu au

Natura și cultura nu sînt opuse, ele acționează ca antinomii numai în sfera conceptelor abstracte; relația natural-artificial poate fi o temă generală; tehnicitatea realizabilă în sfera tehnologiei artistice conține un element poetic difuz. Acestea ar fi cîteva dintre datele generale ale gîndirii artistice a lui Mircea Spătaru, ca plastician, tehnician — experimentator de materiale și de procedee tehnice. « Timpii » analizei structurale — descompunere și reconstituire — se impun cu evidență în configurările sale ce urmăresc un arhetip (al unui adevăr subiectiv sau obiectiv). Descompunerea se produce pînă la insistența asupra unei etape a muncii sculptorului — a sculptorului « prin adăugare », care produce « negative » și care e la antipodul sculptorului « prin eliminare », al cioplitorului. Negativul, « tiparul » — multe lucrări ale lui Spătaru se numesc tipare, este și el supus unei negativări. Bazat pe ambiguitatea conținînd / conținut, în tipare golul devine formă. Lucrarea amplasată lîngă centrul de radio din Cluj reamintește că sculptorul poate să deplaseze accentul în « întrebuințarea » arhitecturii: în acest caz, prin cercetarea structurilor naturale, cu trimiteri la « obsesii geologice » și prin limbajul cantitativ se corectează obiectul arhitectonic « plantat », se asigură legătura cu peisajul altfel decît printr-o operație de arhitectură peisagistică. Încă o remarcă în directă legătură cu sensul limbajului cantitativ — evidentă și în ambientul *Gard între casa lui . . .* — Spătaru ajunge să verifice, pe căi absolut personale, ceea ce a exprimat Pol Bury: « viteza limitează spațiul, lentoarea îl multiplică ».

Printre « organizatorii de spațiu » preocupați de realizarea unor amenajări formale pentru a face mai armonios cadrul vieții se numără și Ion Condiescu. « Ambientul » realizat de el la Costinești este mai legat de o « funcționalitate » directă (un grup de elemente dispuse în evantai sînt gîndite să servească și ca bănci). Condiescu se arată foarte atent la ceea ce s-a numit « formula biologică a logicii » (Eugenio d'Ors). Organicitatea viziunii — verificată și de inteligenta explorare a « fundalului », astfel că relația cromatică — piatră albă, mare, cer — face din lucrare o « insulă », un concentrat de spațiu mediteranean — se răsfrînge și în tectonica lapidară a elementelor simple (simplex are înțelesul prim de obiect cu o singură cută). Proiectul desenat (p. 22) — un mobil cu traseu aleatoriu — poate fi considerat și ca analiză a unui singur punct de vedere, aici fiind vorba de limită. Opera ca loc calificat în spațiu definește spațiul prin limite.

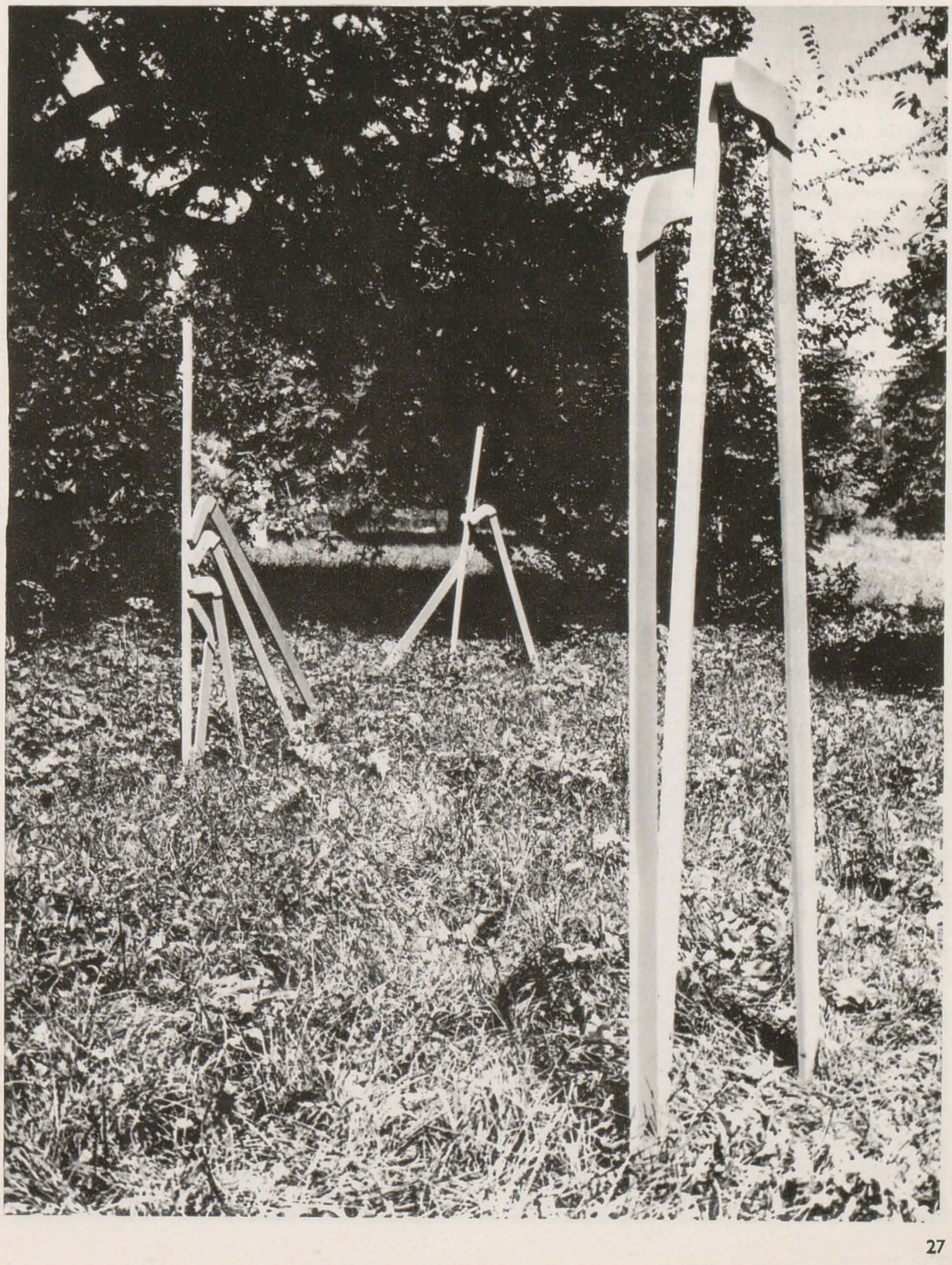
conținut; nu proaste, deoarece în mintea autorului plutește o formă generală proprie bunelor modele ». « Departajarea » vine prin luarea în considerare a *epistructurilor*, a elementelor secundare, a « umpluturii » particularizatoare.
Să urmărim autoexplicarea unui demers artistic : « Lumea Relațiilor există înainte și în afara elementelor / valoarea elementelor nu este decît o referință descriptivă a relațiilor/ Elementul nu este decît un factor secundar pe care îl utilizez ca să comunic noțiunea mea despre Relații/*Relațiile exclud concepția vidului*/ (s. n.). Relațiile sînt o existență autonomă/ Îmi realizez operele în funcție de această existență » scrie autorul penetrabilelor, extensiunilor, progresiilor, Soto, care, într-o altă ocazie, proclamă : « Noi înotăm în trinitatea spațiu-timp-materie ca peștii în apă ».
Spațiul nu mai este înțeles ca volumul ocupat de dimensiunile obiectului artistic, ci ca *expunere situațională*; cercetările actuale au renunțat la o definiție sistematică a spațiului : acesta « se dă » în suma calităților vizuale, obiectuale, tactile, sonore, în tensiunea lor (cf. Alberto Boatto, *Spațiul prezentului*, în Metro nr. 13/1968). Boatto se folosește de noțiunea de *cîmp*, preluată din psihologia topologică (porțiune de spațiu circulant de la centru la periferie). Spre deosebire de « structurile primare », care tind să dizloce spațiul pluralizat de centru și prezintă o ordine axială centripetă, în cazul ambientului se dă naștere unui cîmp în care spațiul e masat la periferie ca orizont-limită. Acest « fragment de hartă » se citește ca *un parcurs*, un *itinerar* și introduce noțiunea de *durată*.
Adiția multiplică locurile spațiale și ambientul este considerat ca un răspuns la generalul « spațiu fragmentar al modernității, adică montajul ». În acest sens — consideră Boatto — tehnicile ambientale pot fi apropiate de acelea ale asamblajului. Ambientul, în sensul cel mai larg este — după definițiile curente — orizontul în care se desfășoară orice activitate și conștiință globală a omului, ceea ce se prezintă în primul rînd experienței lui vizuale, dar nu numai acesteia, aici intervenind elemente fiziologice, constante de ordin psihologic [ambientul este deci legat de comportamentul total, determină afinități, contraste, contacte, rupturi etc. pentru « persoana ca regiune diferențiată în spațiul vieții » (Kurt Lewin); opera nu mai este « un obiect de parcurs cu privirea »]. Ambientul este pe de o parte *situație momentană*, pe de altă parte, *mediu*. Ambientul cu implicare artistică, producție integrată cîmpului generic al culturii, îndeplinește — ca să folosim cunoscuta distincție a lui Galvano della Volpe — caracterul de *intelectualitate* (ca universalitate) și *icasticitate* (ca particularitate).
Cum e normal, modificările se desfășoară mai cu seamă pe terenul « particularităților ».
5. Secolul care a trecut de cînd contradictoriul Ruskin își exprima opiniile despre *rolul artistului* (« Rolul artistului pe acest pămînt este exclusiv acela de a fi o făptură care simte și care vede. Nu cade în sarcina lui să gîndească și să judece și nici să discute sau să știe ») a reușit să infirme *(aproape)* total părerea lui, punînd, dimpotrivă, în lumină adevărul marxist : « Pînă în prezent, ignoranța nu a servit nimănui, niciodată »; un număr însemnat




MASCAJ PENTRU INFINIT
N
1200 m
950 m
E
S
PLAN
N · V
-971
4.973

Printre semnele unei noi estetici în expansiune este și o altă modalitate de receptare a « cadrului natural », modalitate ce nu are nimic, sau foarte puțin, cu atît de cunoscuta admirare a « priveliștilor frumoase ». O intervenție în peisaj, fără absolut nici o intenție artistică, poate stîrni — fiindcă loc structurat, ambient real, cu adevărat real — un interes artistic. O « parazitare » de peisaj, ca de exemplu (deoarece am la îndemînă o fotografie), un banal teren pregătit pentru cultivarea hameiului din comuna Acățari, județul Tîrgu Mureș, se poate număra printre lucrurile reclamate estetic.

Alinierea structurală expusă de Adina Țuculescu în parcul de la Mogoșoaia — cu ocazia Congresului internațional de estetică — apelează la relațiile primare de juxtapunere, succesiune, mișcare, adiție, care sînt fundamentele experienței de toate zilele. Sînt elemente ale unui « nou peisaj »; îmbinări de « crose » din lemn colorat în roz și galben (culoarea netă, vie, este o trăsătură de unire între sculptură și obiectul industrial, introdus în « folclorul urban » de consumatistica pop'artei) și care, unele, dacă ținem la o sugestie imaginativă, « au aerul » unor fragmente de insectă.



◀ Cîmpul de acțiune al artistului e gigantic, e întreaga natură: în actualitate, metafora lui Poe « Am gravat cuvîntul meu pe fața muntelui și mi-am trasat mînia în inima pămîntului » își găsește materializarea într-un fel de traducere ad litteram. Proiectul lui Horia Bernea « marcaj pentru infinit » prevede străpungerea, « pătrunderea » în cîteva înălțimi muntoase — proiectul este localizat și se dau și « moduri de folosire » în practică — și înseamnă transformarea unui spațiu natural de dimensiuni uriașe, pînă aici « spațiu indiferent » — iar o proiectare înseamnă un spațiu imaginar care nu poate fi spațiu indiferent — în loc rațional.
Există o artă care nu mai evocă prin nimic natura, gestul de înstăpînire (viața se poate interpreta ca spațiu prin faptul că pune stăpînire pe ambianță) — fapt artistic — devine natură,

dintre plasticienii contemporani consideră că sarcina lor de *operatori culturali* este să gîndească, să judece, să discute și să știe.

Este evident efortul de ieșire din condiția *marginală* a artistului prin inserția, prin implicarea în viața societății. Este vorba de asumarea unui rol dintre cele mai însemnate în cadrul gîndirii contemporane, cum s-a spus, saturată de abstract și avidă de concret. În aceste condiții survin unele mutații care se cer subliniate: arta nu are numai — conform tradiției umaniste — o funcție catartică, ea devine o funcție comunicantă; arta nu este numai — conform tradiției umaniste — o transmițătoare de valori universale (căci valoarea nu este « universală » decît pentru clasa care a stabilit-o) și încetează să mai fie o formă de perfecțiune, așa cum se menține încă în conștiința unei părți a publicului, de unde o serie de neînțelegeri funciare. Tentativele artistice experimentale se constituie în modele *operatorii* și *exploratorii*.

Dacă prejudecata îngustimii corporative (specializarea pictor, sculptor etc.) începe să se risipească, o altă endoxă suspect de dragă multor artiști este proba « aspectului unitar » al producției aceluiași artist, după care asemănarea, facila recunoaștere a « aceleiași mîini » ar indica artistul « format ». Se pierde însă din vedere un lucru de mult stabilit în psihologie (J. P. Guilford), anume că, pe lîngă *gîndirea convergentă* (ce dă un răspuns corect sau poate alege răspunsul cel mai bun sau convențional) există, cu egale drepturi, *gîndirea divergentă* (investigarea în direcții multiple, o mare varietate de răspunsuri). Este semnul inteligenței (ca rapidă acomodare și prevenire a « șocului viitorului ») cercetătorului artistic, adecvarea la noua, diferita sarcină propusă și nu la propriul trecut.

Unii dintre artiștii la care ne vom referi sînt caracterizați prin simptomele *comportamentului proiectual* (fie că lucrările se află « la fața locului » sau sînt anunțate numai de modele-machete sau preanunțate de desene). Poate nu e lipsit de interes să reamintim aici factorii generali ai *creativității* conform tabelului lui Guilford: sensibilitatea față de « problemă »/reflexibilitatea spontană/ aptitudinea de a gîndi abstract/ originalitatea/ fluența ideațională/ aptitudinea de a vedea asemănări și deosebiri/ aptitudinea de a restructura, de a organiza, de a elabora. Între soluțiile extreme — absolutism tehnologic « viitoristic » și absolutism paseist (acesta este principalul teren de « neînțelegere » între artiști) există o gamă întinsă de posibilități, dar termenii comuni — și variabili — sînt *arta* și *natura*. Arta opusă naturii (ultima caracterizată de improvizație, de spontaneitate) era deja o temă a retoricii antice; un eveniment îl constituie recunoașterea « soluției » artei orientale, opera naturală (« natura, printr-o răsturnare ciudată, este plină de obiecte de artă și arta este plină de curiozități naturale » scria încă Focillon). Această reciprocitate e subînțeleasă în activitățile artistice arhaico-moderne (cum numește Bihalji-Merin producțiile *land-art-ei*).

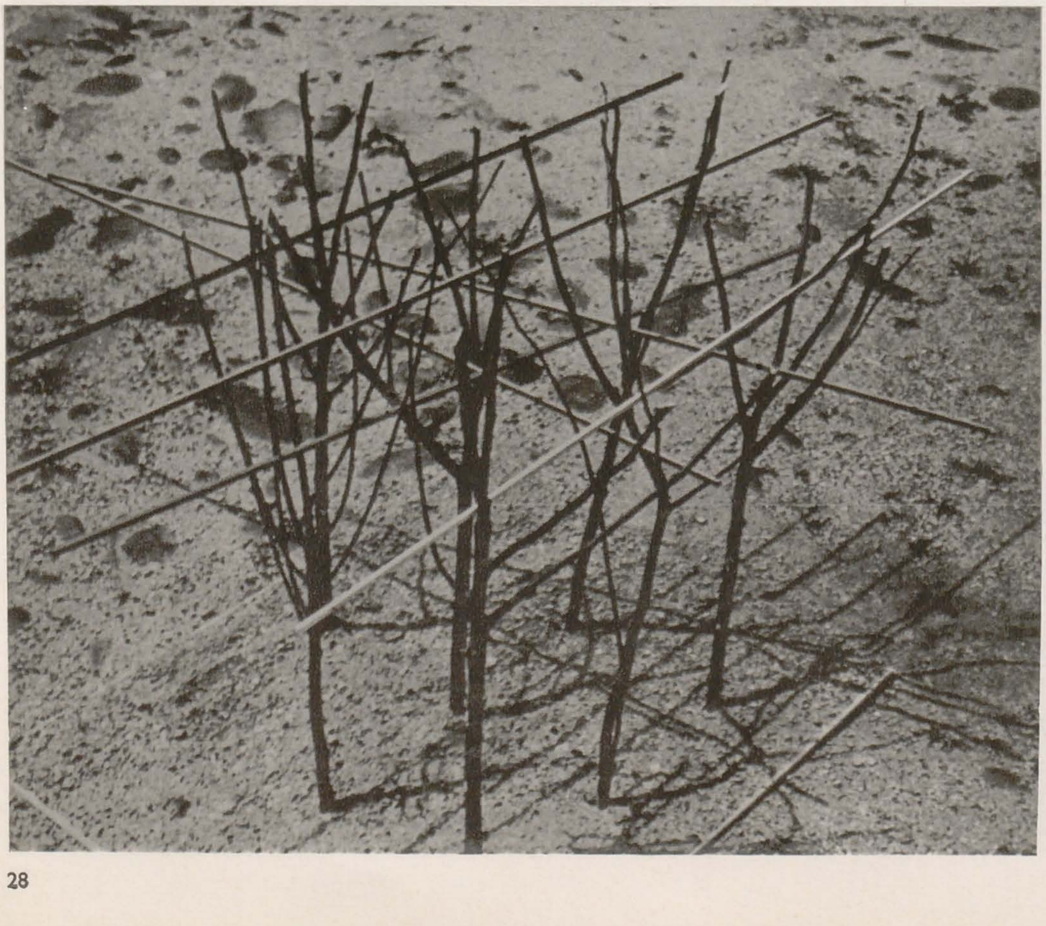
6. La sfîrșitul acestor prezentări (s-ar fi putut adăuga și altele, să amintim proiectele de ambianțe cinetice ale grupului timișorean *Sigma* sau construcțiile lui Paul Vasilescu) se cuvin regrupate — și rezumate — cîteva constatări. Una din ele ar fi îmbucurătoarea observare a unei *specificități naționale*, foarte accentuată la unii artiști prezentați, dar care nu se realizează pe calea, destul de simplă, a unei « arheologii țărănești », cum se întîmplă în alte ocazii. Lucrările *reafirmă* din plin părerile unor gînditori români în această privință. « O operă de artă », scrie Blaga, « devine națională prin ritmul lăuntric, prin felul cum tîlcuiește o realitate, prin adînca afirmare sau tăgăduire a unor valori de viață, prin instinctul care niciodată nu se dezminte față de un anumit fel de a fi și prin ocolirea altora.

Astfel, o operă de artă poate să fie națională chiar fără de a cuprinde în zalele ei *nici un singur element etnografic* » (s.n.). « Consider caracteristic pentru psihologia românului », scria A. Joja, « apolinizarea fondului dionisiac, disciplinarea și inflexiunea patosului violent la exigențele formei și măsurii ».

Artiștii, s-a spus, nu sînt niciodată aeroliți. Accesul la sfera cunoștințelor artistice — și nu numai artistice — ale epocii și participarea la lărgirea lor este o strictă necesitate de care depinde comunicarea eficace. (Acest fenomen nu poate fi nicidecum considerat « ciupeală » în urma călătoriei în străinătate — căci există și o asemenea părere de oarecare circulație, părere neculturală, simplistă, și în fond jignitoare pentru « breaslă » și care nu e capabilă să sesizeze nefuncționalitatea în actualitate a unor criterii estetice ținînd de o comodă moștenire.) Ideea de atîtea ori exprimată, anume că arta nu e un bun conferit pentru totdeauna, că este o funcție, și ca atare este o relație, trebuie avută mereu în vedere. Referitor la modul de fructificare a acestor lucrări, majoritatea conțin sugestii pentru restructurarea ambianței urbane, unele fiind premise pentru rezolvarea unei vechi contradicții dintre sat și oraș. Artiștii prezentați sînt dintre cei ce vorbesc « limba » spațiului și a căror creație este o angajare în favoarea vieții.

MIHAI DRIȘCU

Creația lui Pavel Ilie poate fi considerată un exemplu de abordare apofantică. În lucrările lui este urmărită degajarea unei spiritualități a spațiului autohton; ele sînt fragmente ale unui vast — și niciodată terminat — proiect ecologic.
În unele privințe — în afară de, bineînțeles, repertoriul materialelor naturale folosite — el subscrie la idei ale artiștilor numiți, cu un termen înglobant, geomorfologiști.
Ilie evită însă trecerea la antiformă, teoretizată de unii reprezentanți ai direcțiilor geomorfologismului. Faptul este evident atît în lucrările mai vechi — modele de alfabet topologic (structuri închise în alte structuri închise) obiecte-situații din crenguțe și tije din lemn colorat (unite prin « destinul liniar », ca verticalitate—orizontalitate și funcționînd ca desen în spațiu), împletituri din nuiele — cît și în cele prezentate recent la expoziția lui de la Edinburg).
Din descrierea comportamentului său productiv nu poate lipsi nici constatarea că fragmentele acestui proiect « deschis » au ca trăsătură de unire calmul — iar calmul, explica Ralea, « conține în el intrinsec o virtute estetică » și care, pentru o epocă artistică atît de agitată, devine o virtute morală, acționînd în sensul unei igiene intelectuale individuale și colective.



Afișul expoziției «Pentru arta în școală», organizată la Muzeul de arte decorative din Paris în decembrie 1972.

FORMARE ȘI INFORMARE ESTETICĂ

Afirmația că limbajul artei nu poate fi descifrat spontan, fără o pregătire prealabilă, fără o inițiere în convențiile și specificitatea discursului metaforic a devenit de mult un loc comun. Dar acest adevăr — cum se întîmplă adesea cu adevărurile foarte cunoscute — este nu o dată uitat cînd se formulează sarcinile majore ce revin artei noastre în raport cu procesul complex de făurire și dezvoltare a conștiinței socialiste a maselor. Pentru că, oricît de angajată ideologic și de valoroasă pe plan estetic, arta zilelor noastre nu-și poate îndeplini funcția socială majoră în lipsa unei dezvoltări corespunzătoare a *subiectului estetic*, respectiv a nivelului de inițiere și sensibilitate artistică a publicului larg (și nu a unei elite de profesioniști). Noile conținuturi ce structurează mesajul filosofic și uman pe care artistul are a-l transmite semenilor săi nu se poate sluji de forme artistice anterioare, ce au dat expresie altor idealuri și semnificații, fiind produsul și expresia altui context social-istoric. A eluda dependența dintre dezvoltarea social-istorică și dezvoltarea și transformarea corespunzătoare a mijloacelor de expresie artistică înseamnă a renunța la explicația marxistă a condiționării obiective a oricăror forme de activitate spirituală. După cum a cere artei să rămînă la modalitățile clasice, tradiționale, de exprimare înseamnă a o scoate din procesul dialectic firesc al transformărilor și înnoirilor, ceea ce denotă o viziune metafizică și, în ultimă instanță, idealistă asupra realității.

Dar, în ceea ce privește situația concretă a raportului dintre artă și public, se remarcă faptul că tocmai formele de expresie și convențiile tradiționale sînt cele care s-au sedimentat în conștiința publicului, alcătuind un «filtru» al fondului său aperceptiv care barează drumul oricărui alt mesaj estetic în dezacord cu ele. Orientarea estetică a publicului (datorată, atîta cîtă este, formelor actuale de instruire cultural-artistică din școli și institute de învățămînt) este unilaterală și cu totul insuficientă pentru a-l ajuta să se descurce în hățișul de direcții și curente ale artei contemporane. De aceea orice discuție, la modul general, despre educația estetică, se poartă în van dacă nu se pornește de la analiza situației concrete asupra căreia trebuia să se exercite influența corectivă a procesului educativ. Dacă nu vom recunoaște și nu vom analiza cu luciditate critică situația reală, ne vor lipsi premisele unei juste orientări a diferitelor modalități de educare a gustului, atît în școli sau alte instituții de învățămînt, cît și în activitatea instituțiilor culturii de masă. O stagnare prea îndelungată a nivelului de receptivitate estetică a publicului larg poate duce, pe de o parte, la o frînare a dezvoltării și afirmării valorilor artei noastre contemporane, iar, pe de alta, la ruperea creației artistice de mase. Oricît de sinceră și pasionată, angajarea artistului, conținutul major al operei sale, ducînd la expresie idealurile cele mai nobile ale semenilor săi, se va pierde în gol dacă publicul nu va fi în măsură să recepteze estetic profunzimea și actualitatea mesajului respectiv, dacă nu va putea resimți în fața operei acea bucurie artistică amplă, declanșată de sesizarea *semnificației* estetice și sociale a operei. Situația ni se înfățișează însă și mai îngrijorătoare dacă o privim în perspectiva viitorului (și nu a celui mai îndepărtat), gîndindu-ne că evoluția mijloacelor de expresie nu stă pe loc, că formele care astăzi ne șochează, părîndu-ni-se «de neînțeles», mîine vor constitui tradiția, dar că *publicul acelui mîine îl formăm azi*, și, din păcate, nu în spiritul acelui viitor, *nici măcar în spiritul artei prezente*, ci, aproape exclusiv, *în cel al tradiției și convențiilor de ieri*. Bineînțeles, departe de noi gîndul de a subestima importanța cunoașterii și asimilării tezaurului de valori culturale și artistice ale patrimoniului național și universal. Dar aceasta *nu este în nici un caz suficient* pentru aducerea sensibilității și idealului estetic al publicului «la zi» și la nivelul înaltelor meniri ce revin artei în socialism.

Vom porni așadar de la constatarea că nu se face aproape nimic — sub aspect organizat și instituționalizat — la nivelul instruirii școlare și preșcolare pentru a se asigura premisele contactului optim între sensibilitatea estetică a copilului de azi — respectiv a spectatorului de mîine — cu ceea ce va fi, peste două sau trei decenii, *arta vremii sale*. Dar să explicităm cele afirmate mai sus: simțul frumosului la noi și obișnuințele noastre perceptuale sînt produsul deprinderilor dobîndite încă din copilărie. Se poate face foarte mult, și relativ ușor, în acest domeniu, unde nu s-a făcut aproape nimic. Ne gîndim că ambianța optică a școlii, de pildă, ar putea, prin operele expuse, prin frescele și mozaicurile de pe pereți, prin grafica de carte școlară (în special desenul de copertă) să-l introducă și să-l obișnuiască pe copil, încă din primii ani de școală, cu structurile formale specifice artei moderne. Cîtă vreme el nu va întîlni însă decît aceleași și aceleași imagini figurative de tip tradițional, dezvoltîndu-se și formîndu-se *numai* în această ambianță formală, este firesc să nu fie mai tîrziu apt să adopte o atitudine perceptivă adecvată în raport cu operele pe care le va întîlni în expozițiile contemporane și să fie dominat, cum arată numeroase anchete, de complexul de inferioritate al unei incapacități principiale de înțelegere. Profesorii n-ar trebui să neglijeze principiile «acomodării informaționale». «Percepția unui întreg — observă în acest sens Umberto Eco — nu este imediată și pasivă: ea este un fapt de organizare care *se învață* și se învață într-un context social-cultural; în acest cadru

legile percepției nu sînt constituite din pură neutralitate ci se formează în interiorul unor *modele de cultură* determinate ».

Una din cauzele ineficienței formelor de educație estetică, așa cum este ea implicată actualmente în programele analitice și formele de predare din școli, constă, credem, în nedistingerea dintre două etape-funcții, distincte, ale procesului educațional și în reducerea lui la una singură. Este vorba de etapa (funcția) *cultural-informativă* a educației estetice, menită a ne comunica cunoștințe despre artă și artiști și de cea *formativă*, menită a forma aptitudinea de a *înțelege* și *recepta sintetic* arta. De regulă, procesul educației estetice, sub toate formele practicate în prezent, se reduce la prima, accentuînd exclusiv pe latura informativă (cînd și unde s-a născut cutare artist, din ce curent face parte, care este locul său în istoria artei sau care este geneza cutărui curent artistic, ce reprezentanți are, ce semnificație socială ș.a.m.d.).

Se consideră îndeobște că obiectivul ultim al educației estetice îl constituie cristalizarea *idealului estetic* pe baza căruia receptorul să fie capabil să emită *judecăți de valoare* competente asupra operei, care să depășească subiectivismul, instabilitatea și spontaneitatea simplei judecăți de gust. De atîtea ori s-a afirmat, de la Kant încoace, caracterul universal al judecății estetice, încît aproape că a fost dat cu totul uitării solul pe care se înalță tot acest eșafodaj al unei *orientări teoretice* și *atitudini spirituale* și anume *aspectul receptării senzoriale*, posibilitatea vibrației afective în fața operei. Atît s-a insistat pe necesitatea ca receptorul « să poată descifra semnificația operei », să înțeleagă *sensul ei uman și social*, încît din dorința de a se ajunge mai repede la acest stadiu s-a sărit peste etapa anterioară, cea a *educării corespunzătoare a senzorialității*, ca și cum ar fi reprezentat o problemă rezolvată deja sau rezolvabilă implicit prin atingerea obiectivelor maxime. S-a scăpat astfel din vedere *necesitatea de a se începe cu începutul*, pentru că, în ceea ce privește activitatea de inițiere a publicului în raport cu arta *contemporană*, nu poate fi vorba decît de un *început*.

Perspectiva pe care estetica și psihologia informațională ne-o deschid asupra structurii estetice ne poate ajuta să precizăm cu mai multă rigoare etapele perceperii complexe — senzitive și intelective — a operei de artă și, ca atare, *punctul de pornire* al traiectoriei ce trebuie parcursă de public de la contactul senzorial cu opera pînă la sesizarea și aprecierea semnificației ei social-umane.

Numai plecînd de la cunoașterea mai riguroasă a legilor percepției, educația estetică *practică* își poate îndeplini sarcina sa formativă. Voi insista deci în continuare asupra condițiilor unei educații corespunzătoare a senzorialității.

Un proces educativ complex nu poate avea succes dacă nu acordă toată atenția punctului său de plecare: *educarea senzorialității*. Ea nu constituie obiectul ultim al educației estetice și poate, în plan filosofic, nici cel mai important, dar e condiția ei vitală. *Pentru a crește și a te dezvolta este nevoie mai întîi să te naști, și nașterea unui « subiect » pentru obiectul artistic se desfășoară în planul senzorialității*. Este, de altfel, ceea ce Marx a surprins cu deosebită subtilitate cînd a caracterizat procesul de constituire al « simțurilor umanizate ».

În lumina acestor considerații cred că o educație estetică realistă și eficientă va trebui să se desfășoare în două etape : cea *informativă* (teoretică, explicativă) și cea *formativă*, practică, de transformare a premiselor și virtualităților (psiho-fizice) ale receptării din posibilitate în realitate (respectiv în actualizarea unor deprinderi perceptive).

Analiza programei cursurilor din învățămînt ne indică însă că ele dețin cel mult noțiuni de *instruire* în datele istoriei artelor, informarea asupra vieții și operei artiștilor, asupra curentelor și stilurilor și a succesiunii lor istorice. Dar, deși indispensabilă, această activitate poate constitui doar *punctul de plecare* și nu cel terminus al procesului educativ. *Cunoașterea* valorii operei unui artist și a locului ei în istoria artei nu ne oferă automat și posibilitatea *trăirii* ei ca valoare estetică. De aceea, toată *inițierea informativă* va rămîne ineficientă dacă nu va fi însoțită de un proces educativ *formativ* care, ținînd seama de condițiile psiho-fizice ale receptării și ale capacității organelor de simț, să dezvolte la copii — pe baza unor virtualități condiționate de contextul social-istoric în care trăim — *noi posibilități de percepție* a structurilor optice sau acustice. Este vorba așadar de căutarea unor modalități pedagogice de *dezvoltare a senzorialității* estetice. Cibernetica, structuralismul, psihologia percepției, estetica informațională ne oferă astăzi noi date capabile să contribuie la elaborarea tehnicilor formative prin care să se realizeze — în cadrul educației estetice a copiilor — dezvoltarea capacității de a recepta formele, sunetele și culorile într-un mod mai adecvat specificului structurării lor în opera de artă modernă. Din păcate preocupările de ordin metodologic și pedagogic de a pune procesul de instruire estetică pe asemenea baze științifice (ceea ce presupune și înființarea unor centre de studiu corespunzătoare, ca și pregătirea unor specialiști în asemenea tehnici de *formare* educativă) sînt aproape cu totul absente. Nu prin intermediul acelorași și acelorași lecții de desen, al căror conținut nu s-a schimbat aproape de loc de cîteva decenii, va putea să pregătească școala pe cei ce vor fi vizitatorii de mîine ai expozițiilor și muzeelor.

Nu dispun de spațiul necesar — și nici nu este sarcina revistei ce găzduiește rîndurile de față — pentru a purcede aici la o expunere detaliată a principalelor obiective practice urmărite de o eficientă *educație a senzorialității*. Mă voi mărgini doar să amintesc, în încheiere, cu titlu de informare, cîteva asemenea obiective realizate cu succes în cadrul unor experimente pedagogice din Franța, R. F. G., Japonia, ca și în cadrul unei inițiative, din păcate singulară, cristalizate la Timișoara, sub forma unui « laborator de educație a viziunii ».

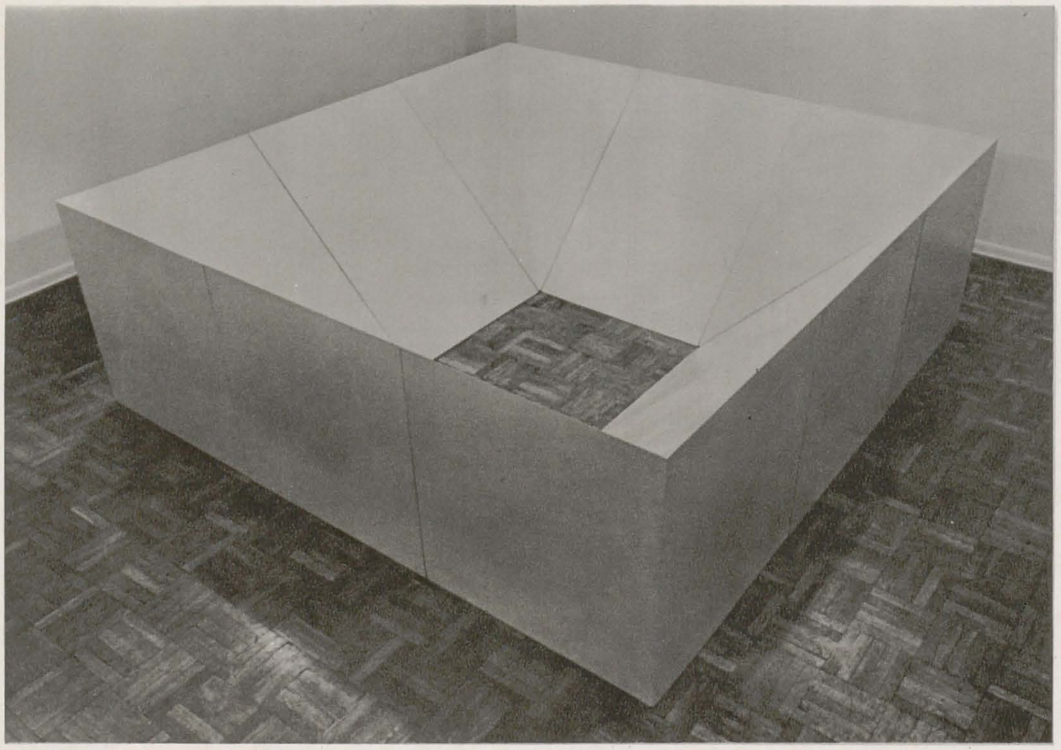
În toate cazurile s-a pornit de la necesitatea, formulată expres de teoreticianul artei Th. Munro, de a se alimenta tendințele estetice și artistice din personalitatea copilului prin *exercițiu activ* și *aplicație directă* în observația, producerea și interpretarea operei de artă. Principalele obiective ale educației estetice vor trebui să dezvolte așadar deprinderea în *a asculta*, *a privi* și *a citi forme* artistice complexe, spre a se ajunge la acea « cultură impregnată de o atitudine perceptivă *creatoare*, fără de care ceea ce se întîmplă în muzee, galerii, ateliere nu poate avea decît o importanță mărginită », cum spunea psihologul Rudolf Arnheim. Dintre acestea amintim : educarea unei *atitudini comportamentale deschise;* educarea unei *flexibilități perceptive;* educarea *spiritului combinatoriu* și a unei *gîndiri prospective;* formarea practică a unor *deprinderi perceptuale; lărgirea repertoriului de semne* de care se servește receptorul în decodificarea operei; accentuarea factorului de « recreare secundă » prin dezvoltarea unei atitudini de *receptare creatoare*.

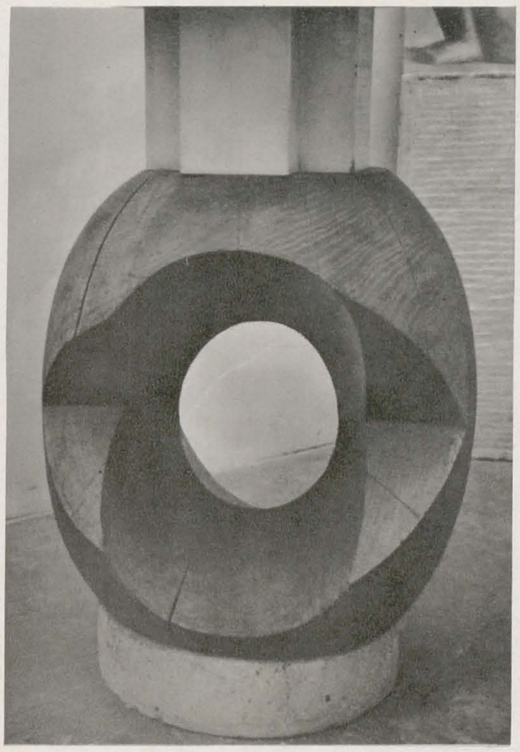
Strategia educațională schițată aici, cu totul sumar și fără posibilitatea de a intra în detalii, și-a propus doar punerea în discuție a cîtorva *obiective de gîndit* pentru cei care, mai familiarizați prin preocupări și profesiune cu aceste probleme, vor putea adopta această strategie generală în forme concrete corespunzătoare condițiilor noastre, respectiv nivelului cultural al publicului și cerințelor ce stau în fața creației artistice din țara noastră.

VICTOR ERNEST MAȘEK

ION CONDIESCU: Cute ▶

AGENȚI AI STILULUI





BRÂNCUȘI ȘI SCULPTURA CONTEMPORANĂ

ATHENA T. SPEAR

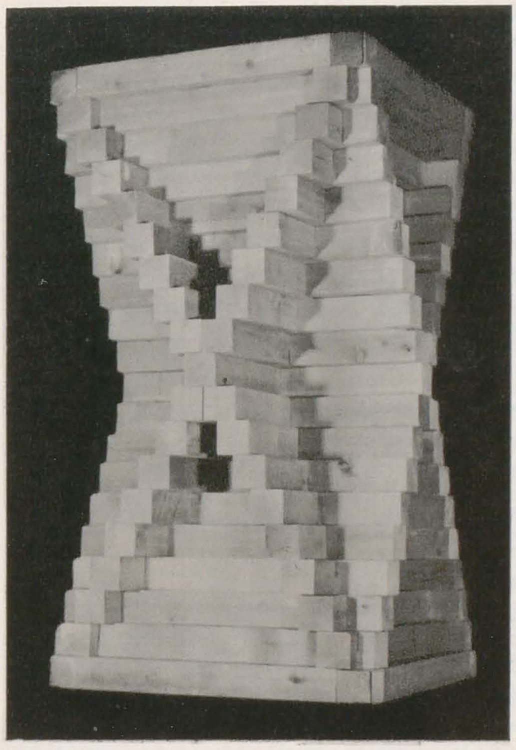
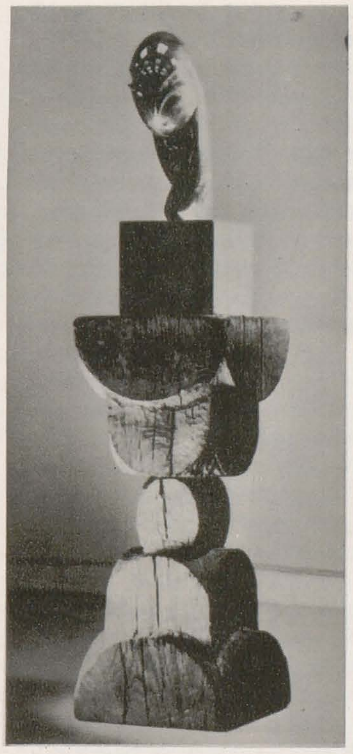
1. *ROBERT MORRIS: Fără titlu, 1967, fibre de sticlă (Leo Castelli Gallery, New York)*
2. *CONSTANTIN BRÂNCUȘI : Soclu, lemn (Musée National d'Art Moderne, Paris)*
3. *CARL ANDRÉ: Piesă, 1960—1964, lemn de cedru (col. John W. Weber)*
4. *CONSTANTIN BRÂNCUȘI : Mlle Pogany, bronz polisat, 1933, (Col. I. Winterstein, Philadelphia)*
5. *CONSTANTIN BRÂNCUȘI: Vrăjitoarea, 1916, lemn (The Solomon R. Guggenheim Museum, New York)*
6. *CONSTANTIN BRÂNCUȘI : Studiu pentru portretul doamnei Meyer, 1916, lemn (Musée National d'Art Moderne, Paris)*

Dacă se iau în considerare criterii ale artei contemporane, nu încape îndoială că Brâncuși trebuie să fie pus în fruntea sculptorilor secolului al douăzecilea. Într-un fel comparabil cu Duchamp sau Edgar Varèse, el a creat un număr relativ restrîns de opere, de o extremă originalitate, care au inspirat cîteva generații.

Ca să începem cu cîteva exemple în ordine cronologică, încrederea lui Brâncuși în tăietura directă și în «fidelitatea față de material» a format concepția unor sculptori ca Henry Moore și Barbara Hepworth; iar formele sale netede, rotunjite, trebuie să fi modelat parțial viziunea lui Arp. Mai recent, *Coloana fără sfîrșit* și multe dintre soclurile lui Brâncuși au revelat afinități strînse cu lucrări ale sculptorilor minimaliști, înainte de toate Carl André și Robert Morris. Chiar și maestrul pop-artei, Claes Oldenburg, și-a luat unele dintre temele sale din opera lui Brâncuși: *Muza adormită* a inspirat lucrări ca *Muza geometrică* și *Studiul pentru monumentul colosal al primarului Daley; Torsul de tînăr* se regăsește prin multiple asociații în *Gura de incendiu*, iar *Pasărea în spațiu* a fost punctul de pornire al proiectelor lui Oldenburg pentru marea *Banană cojită*.

Dar în loc să cităm nume, ar fi de preferat să analizăm cîteva dintre aspectele sculpturilor lui Brâncuși care par proaspete și revelante pentru sculptura contemporană în general. Brâncuși nu s-a considerat nicicînd un sculptor abstract — înțelegînd prin aceasta probabil că dincolo de fiecare dintre concepțiile sale era o experiență de viață specifică. Totuși, nu încape îndoială că lucrări ca *Fiul risipitor* (încă din 1915), *Coloana fără sfîrșit*, *Timiditate*, ca să cităm doar cîteva dintre multe altele (și ca să nu mai amintim soclurile), l-ar situa drept primul printre cei mai imaginativi sculptori abstracți. În general a sculptat soclurile — suporturi pentru lucrările sale — și ele erau de obicei abia finisate, din materiale modeste, adică lemn și piatră (rareori marmură sau metal, rezervate secțiunilor de sus care țin direct sculptura). Îi repugna amplasarea pe socluri de muzeu standard — atît de artificiale și de lipsite de imaginație, atît de străine de lucrare, schimbîndu-i caracterul, determinînd în mod arbitrar înălțimea în raport cu nivelul ochiului. El voia ca lucrările sale să arate ca și cum ar fi crescut firesc din pămînt; și, în multe cazuri, în special la sculpturile mari în lemn, fie că elimina soclul (de exemplu *Regele regilor*, *Coloana fără sfîrșit* etc.), fie că îl combina cu lucrarea [1]. De multe ori nu era nici el însuși sigur dacă lucrarea era o sculptură sau un soclu și o lăsa să funcționeze fie ca una din ele, fie ca amîndouă. *Cariatidele* erau prin natura lor piese de susținere; totuși, pe cele două mai mari le-a vîndut ca lucrări independente [2]. Există fotografii care arată una din *Cupe* plasată pe o *Coloană fără sfîrșit*. Iar *Adam*, ea însăși o frumoasă sculptură, în cele din urmă a devenit un soclu pentru *Eva* [3]. Poate că următoarele pasaje dintr-un schimb de scrisori între Quinn și Brâncuși aruncă mai multă lumină asupra întregii probleme.

« Într-o scrisoare pe care am primit-o recent de la Roché, mi-a spus că ați făcut cîteva splendide socluri și că unul dintre ele este tot atît de frumos și elaborat ca sculpturile dumneavoastră», îi scria Quinn lui Brâncuși la 10 martie 1922, cerînd și fotografii ale soclurilor, cu materiale, dimensiuni și prețuri. La 25 mai, Brâncuși i-a trimis fotografiile a zece sculpturi, dintre care șase erau socluri, iar la 28 iunie Quinn i-a răspuns: «Dintre cele șase socluri l-aș alege întîi pe cel cu numărul 8 (înălțimea 99, lățimea 49). Este un soclu foarte frumos, mă face să mă gîndesc la sculptura indiană, deși nu este sub nici o privință derivată din ea» [4]. Sînt multe aspecte ale soclurilor lui Brâncuși care au interesat pe sculptorii contemporani. Suprafețele simple, nefinisate și formele spațiale ale unui număr dintre ele au atras artiștii tineri, ca Tom Doyle, ale cărui lucrări constau, în marea lor

majoritate, în structuri din lemn extinzîndu-se în spațiu. Caracterul simplu, geometric al altor socluri a inspirat sculptorii minimali, cum am menționat mai sus. Lucrările multimodulare ale lui Robert Morris derivă parțial din soclurile multipartite ale lui Brâncuși. Carl André a sculptat, spre sfîrșitul anilor '50 și începutul anilor '60, numeroase lucrări bazate pe sisteme structurale geometrice seriale, foarte asemănătoare cu *Coloana fără sfîrșit*, fiind atras și de ambiguitatea soclurilor lui Brâncuși — de existența lor la jumătatea drumului dintre obiectul de artă și non-artă.
Într-un număr de alte lucrări, mai ales sculpturi în lemn, este evident că forma a fost sugerată de materialul existent și că titlul a venit mai tîrziu. *Tors de tînăr*, *Vrăjitoarea*, *Broasca țestoasă*, *Cocoșul*, probabil *Cariatidele* și alte sculpturi în lemn de mari dimensiuni au fost concepute în această manieră. Este revelator ceea ce a scris Brâncuși lui Walter Pach la 4 octombrie 1916: « . . .je ne voudrais pas qu'on prend ces choses (*Cariatida* și *Banca*) pour des imitations d'antique car je ne pas pensée du tout a cela — j'ai voulu seulement mettre en valeur ces vieux bois que j'aime beaucoup. . . »[5] (sic !).
Dar la Brâncuși lucrurile nu sînt niciodată simple. Cîteva sculpturi complexe în lemn (de exemplu *Fiul risipitor*) sînt lucrate și construite arbitrar, fără vreo relație directă cu forma originară a materialului. *Fiul risipitor* s-ar părea să fie un exercițiu într-o compoziție asimetrică și extravagantă de planuri și volume. De-a lungul carierei sale Brâncuși a încercat variate moduri, adesea contradictorii, de a crea forme. Așa cum arăta Sidney Geist[6], capetele de *Negresă*, portretul pierdut al D-nei L.R.*, *Micuța franțuzoaică*, un *Portret* în lemn din atelierul lui Brâncuși (G.92) [7] sînt lucrări care aparțin metodei aditive de modelare. Aceasta nu înseamnă pur și simplu că ele sînt conglomerări de piese separate de lemn sau marmură. Înseamnă în primul rînd că forma totală este modificată printr-o măiastră combinare de elemente eterogene.
În marea lor majoritate, metodele creatoare ale lui Brâncuși pornesc din preocuparea lui pentru material și tehnică. Multe forme sînt inseparabile de identitatea materialului [vezi uluitoarea folosire a marmurei cu vine cenușii în *Peștele* mare și al doilea *Miracol* (*Foca*)]. După cum bine se știe, Brâncuși a inventat și în general a urmat motto-ul « fidelitate față de material », scump celor mai mulți sculptori ai secolului nostru și dus mai departe de sculptorii « procesuali ». Cu deosebirea că pentru această generație din urmă fidelitatea față de material devine și fidelitate față de proces. Iar respectul pentru natura materialului, chiar începînd cu Pollock (cu picuratul și împroșcatul vopselei), a dus pictorii și sculptorii, în același fel, la o supunere față de gravitație. Carl André compune în special prin îngrămădirea de moduli, ținuți laolaltă de propria lor greutate — ca în soclurile lui Brâncuși. Piesele de plumb ale lui Richard Serra stau în picioare precum castelele din cărți de joc, cu componentele sprijinindu-se una de alta. Obiectele cusute ale lui Oldenburg, făcute din vinilin pliabil sau din pînză, se îndoaie și atîrnă mototolite în diferite configurații, schimbîndu-și forma datorită gravitației. Lucrările geometrice mai vechi ale lui Robert Morris erau în mare parte dreptunghiulare ca formă, după necesitățile dictate de sistemul de construcție stîlp-și-buiandrug [8]. Și ultimele lucrări din postav tăiat, ca toate celelalte sculpturi recente moi, își schimbă configurația după diferitele moduri de atîrnare. Adică forma este dictată și obținută în mare măsură de natura materialului sau de procesul de creație și de inevitabila lor supunere față de gravitație.
Brâncuși nu a fost întotdeauna atît de fidel față de principiile sale; de fapt de multe ori le-a contrazis. Numeroase lucrări sfidează complet proprietățile materialului. *Păsările în spațiu* sînt așchii gigantice de marmură, echilibrîndu-și precar greutatea deasupra taliei subțiri. Evident, o astfel de formă și poziție erau fundamental improprii pentru marmură și ești tentat să crezi că această provocare era unul dintre motivele pentru care Brâncuși era fascinat de *Păsări*. Pe lîngă aceasta, multe dintre lucrările sale neagă greutatea materialului atît prin formă cît și prin amplasare (de exemplu *Peștele*). Așa cum scria Brâncuși : « . . .tout ce que j'ai fait. . . se débat âprement pour s'élever vers le ciel »[9].
Totuși aici e și o altă fațetă : soclurile compuse din diferite părți, puse unele peste altele, sînt ținute laolaltă prin greutatea lor, plătind tribut gravitației.
Nu există o modalitate de a-l defini pe Brâncuși. Poți, pe drept cuvînt, să te gîndești la el ca la un maestru esențialmente geometric. *Cupa*, de exemplu, este o emisferă solidă cu un cilindru atașat pe o latură a sa — o perfectă raționalizare pentru o cupă. *Coloana fără sfîrșit* realizează o concepție geometrică măiestrit de simplă a unor trunchiuri de piramidă dreptunghiulară puse cap la cap (geometria sa uscată devine însă organică și piesele pulsează de viață printr-o simplă bombare a suprafețelor sale plane). Pe de altă parte, multe dintre lucrările lui Brâncuși stau între geometric și biomorf. Rotunjimea lucrărilor mai tîrzii, a *Torsului de fată*, a *Păsăruicii* și a *Miracolului (Foca)* e în contrast cu planul abrupt de sus, care unește formele și le salvează de moliciune. Contururile schimbătoare, subtile, și curbele delicate ale *Peștelui* sînt sever controlate de muchia ascuțită care le înconjoară. Numai rareori, astfel ca în *Eileen*, este Brâncuși pe de-a-ntregul biomorf (mai reținut decît Arp).
Opera lui Brâncuși ar putea fi considerată de asemenea ca fiind în general simetrică și frontală. Totuși se găsesc la el adesea mici asimetrii care, practic, trec neobservate,

---

* *N. R.* De fapt, portretul se află în colecția Nadia Fernand Léger.

dar, de fapt, dau viață formei. *Măiastra*, una dintre cele mai hieratice și frontale imagini ale sale, la o cercetare mai atentă relevă un ochi drept mai mare decît cel stîng, deschiderea ciocului mai scobită în partea dreaptă, iar colțul stîng al ciocului pătrat mai proeminent decît cel drept. Partea de jos a *Portretului Doamnei Eugène Meyer Jr.* (lemn) este retezată pe partea dreaptă, în timp ce partea stîngă este curbată și proeminentă. Cocul de pe creștetul *Negreselor* este ușor răsucit într-o parte — o mică ciudățenie în plus la acea stranie și nostimă lucrare.

Există mari contraste în arta lui Brâncuși (în ciuda tonului lor estompat), și aceasta este probabil una dintre caracteristicile sale cele mai moderne. De fapt, lucrările individuale conțin în ele însele contradicții. *Timiditate* are două laturi paralele total plate, dar pe de altă parte este construită aproape în întregime din curbe semicilindrice (cu o mică scobitură în partea de jos în față, pentru a atenua rigiditatea și regularitatea formelor). *Plantă exotică* are partea de jos făcută din piatră, tăiată în muchii ascuțite pe toate cele patru părți ale ei, dar cu o parte superioară din lemn formată din trei globule suprapuse. *Broasca țestoasă zburătoare* este reversibilă. Ca o mulțime de alte lucrări orizontale și capete înclinate ale lui Brâncuși, ea este independentă de soclu, un obiect care poate fi ridicat, întors, plasat pe o pernă, ca oricare alt obiect personal intim. Desigur, în contrast cu alte bronzuri lustruite imaculat, există cîteva sculpturi de Brâncuși care au fost făcute pentru a fi folosite și atinse. În 1920, sculptorul i-a trimis cadou lui John Quinn mica *Mînă* de marmură galbenă (G.130), ca să o țină pe biroul său, și una din *Cupele* din lemn, ca s-o aibă în sufragerie. Și cu cîțiva ani înainte expusese într-un sac prima versiune a *Sculpturii pentru orbi*, un fel de oval neregulat a cărui suprafață subtil ondulată trebuia percepută doar prin pipăit, fără ajutorul imaginii vizuale. Aici ajungem îndată la cele trei inovații majore: recunoașterea calităților tactile ale sculpturii, asertiunea sculpturii ca obiect și eliberarea sa de o bază fixă și un mod unic de instalare[10].

Atelierul lui Brâncuși era în permanentă rearanjare în decursul anilor. Experimenta tot timpul, combinînd lucrări în grupuri sau schimbîndu-le soclurile, așa cum se poate vedea în numeroase fotografii. Erau, desigur, cîteva reguli de bază care trebuiau observate în lumea sa formală și mobilă: lucrările verticale înalte, ca *Pasărea în spațiu*, stăteau întotdeauna pe socluri înalte, de cele mai multe ori tripartite, în timp ce piesele orizontale, ca *Peștele* și *Leda*, erau de obicei plasate pe discuri circulare sau mese joase de « pietre de moară ». Dar, în general, se poate susține că Brâncuși se gîndea la atelierul său ca la o ambianță, cu lucrările individuale funcționînd ca părți ale unui întreg schimbător.

În sfîrșit, un aspect modern foarte important al lui Brâncuși este că își făcea lucrările în serii sau familii. Pe lîngă folosirea frecventă și evidentă a ovalului și a motivului dinților de ferăstrău (trunchiuri de piramidă cap la cap și bază la bază), există familii de lucrări distincte, ca lucrările tîrzii *Tors de fată*, *Păsăruicile* și *Foca* sau ca *Șeful*, *Nancy Cunard* și *Portretul Doamnei Eugène Meyer Jr.* — ultimele toate forme verticale cu partea din spate dreaptă, dar în față divizate în două sau trei secțiuni rotunjite[11]. Putem urmări de-a lungul operei lui Brâncuși, din anii de început, reapariția motivelor favorite: brațul amputat, în *Copilul* (G.22 & 45), *Portretul pictorului Nicolae Dărăscu*, *Studiu de copil* (G.27), *Supliciu*, *Rugăciune* și *Fîntîna lui Narcis*; curbura exagerată a gîtului, în *Pieile roșii* (G.28), *Supliciu*, *Femeie privind în oglindă*, *Narcis* și *Fîntîna*, *Prometeu*, *D-ra Pogany*, *Principesa X* și *Forma din ghips* (G. 179), și capul adormit, în *Adolescenta* (G.28 a), *Repaos* (G.29), *Somnul* (G.46), *Copii dormind* (G.47-49), *Muza adormită* și *Portretul lui Georges*; planul oval puternic decupat, simbol al gurii deschise, în *Noii născuți*, *Studiu pentru o figură* (G.85), *Păsăruicile*, *Păsările în spațiu* și *Focile*[12], canelurile sculptate paralel, în lucrările din lemn ca *Adam*, *Cariatidele*, *Mica franțuzoaică*, *Plantă exotică* și *Socrate*. Acest aspect al operei lui Brâncuși, sau mai degrabă existența « obiectelor primare » generînd familii (și relația lor cu clasele formale ale lui Kubler), a fost discutat de Robert Morris în teza sa stimulatoare *Clase de forme în opera lui Constantin Brâncuși*[13]. Pe lîngă familiile sale de opere și motivele formale recurente, Brâncuși a pus un mare accent și asupra lucrului în serie. Acest fenomen fundamental modern a avut un rol important încă de pe vremea impresionismului (de ex. catedralele, clăile de fîn, nuferii lui Monet etc.). Totuși, pentru Brâncuși, o serie nu este numai un număr de variații pe aceeași temă. Este mai presus de toate perfecționarea unei idei formale printr-o experimentare subtilă, care este în mod distinct unidirecțională. Abia dacă este vreun pas înapoi; este aproape întotdeauna un mers înainte, în general spre purificarea formei și eliminarea detaliilor neesențiale. Seriile sale de busturi ale *D-rei Pogany* și în special seriile de *Păsări* — trecînd de la *Măiestrele*, rotunde și statice, prin *Păsările de aur*, în formă de urnă, la avîntatele *Păsări în spațiu* (în peste douăzeci de trepte distincte)—sînt cele mai reprezentative exemple ale lucrărilor în serie.

Se cere menționat un ultim aspect. Brâncuși nu este numai primul sculptor abstract, ci și primul care a introdus în sculptură o compoziție serială — și din această cauză și noțiunea de infinitate, care stă la baza întregii arte seriale recente (de la *Conservele de supă Campbell* ale lui Warhol pînă la pînzele grilate ale lui Agnes Martin). *Coloana fără sfîrșit*, probabil una dintre cele mai mărețe sculpturi ale acestui secol, își merită pe drept cuvînt titlul. Modulii ei pot fi repetați, teoretic, mereu, sub pămînt sau deasupra spre cer, fără să schimbe esența lucrării. Așa cum comenta poetic Brâncuși, în 1933, acestea sînt « . . .coloane, care, mărite, vor susține bolta cerească »[14].

În românește de ***ANA OLOS***

---

[1] Pentru o discuție serioasă despre socluri vezi: Jack Burnham, *Beyond Modern Sculpture*, New York, G. Braziller, 1968, pp. 30—34; și Athena T. Spear, *Brâncuși's Birds*, C.A.A., Seria de monografii XXI, New York University Press, 1969, pp. 33—35.

[2] Totuși, una dintre ele, acum la Fogg Art Museum, Cambridge, este arătată într-o veche fotografie a lui Brâncuși că a servit ca soclu pentru o *Pasăre*, iar dubla *Cariatidă pisică* mai este încă soclul *Măiastrei* din marmură cenușie din atelierul lui Brâncuși.

[3] Într-o telegramă către John Quinn, în 1922, H.P. Roché se referă la ea ca « Adambase ». Sidney Geist, *Constantin Brancuși: A Retrospective Exhibition*, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1969, p. 104.

[4] Corespondența lui John Quinn și Constantin Brâncuși, New York, Public Library, Manuscript Division.

[5] În biblioteca publică din New York, Secția de manuscrise.

[6] *Op. cit.*, p. 113.

[7] Numerele « G. » se referă la numerele din monografia lui S. Geist, *Brancuși: A Study of the Sculpture*, New York, Grossman, 1968.

[8] Vezi Robert Morris, « Notes on Sculpture » Part 3: Notes and Nonsequiturs, *Artforum*, V, 10, Summer 1967, p. 29.

[9] D.N. Ciotori, *Constantin Brancuși*, *La nation roumaine* (Paris), X, 168, 1957, p. 2.

[10] Pentru o mai amplă tratare a acestor probleme vezi Athena Tacha, « Brancusi: Legend, Reality and Impact », *Art Journal*, XXIII, 1963, pp. 240—41. Trebuie subliniat că, înainte de Brâncuși, Rodin a inițiat eliminarea soclurilor și a obiectului-sculptură, cu zecile lui de figuri și membre detașate din ghips, în marea lor majoritate rămășițe ale studiilor pentru *Porțile iadului*, pe care le îngrămădise pe numeroase rafturi și în sertarele atelierului său. Acestea erau piese mai mult sau mai puțin independente, reversibile, pe care le puteai mînui, și pe care Rodin obișnuia să le combine în diferite feluri ca să formeze figuri și compoziții noi. Pentru o discuție detaliată a acestui aspect al operei lui Rodin, vezi: Leo Steinberg, introducere în catalogul expoziției *Rodin*, Slatkin Galleries, New York, 1963 și Athena Tacha, « The Prodigal Son: Some New Aspects of Rodin's sculpture », *Allen Memorial Art Museum*, Bulletin, XXII, 1, 1964, p. 33 ff.

[11] *Păsările în spațiu* pot fi aproape concepute ca un caz extrem al acestei familii.

[12] Merită să fie observat, totuși, că planul similar de pe partea de sus a *Torsului de fată* tîrziu nu are conotații de gură deschisă (cel puțin nu la nivel reprezentațional); și că, pe de altă parte, pliscul deschis la *Măiestrele* tîrzii și *Păsările de aur* este reprezentat de pe două planuri ovale care se întretaie.

[13] Hunter College, New York, N.Y., 1966.

[14] În catalogul celei de a doua expoziții a lui Brâncuși de la Galeria Brummer, New York, 17 noiembrie 1933—13 ianuarie 1934 (subtitlu la *Coloana fără sfîrșit*).

Agenți ai stilului

Paginile de față pornesc dintr-o părere (ea însăși simptomatică pentru situația criticii) asupra mecanismului apariției operelor în această vreme intens culturală a noastră. Spun « intens culturală » nu ca un compliment adus contemporaneității, ci în sensul la care se referă, din unghiuri foarte diferite, acei gînditori care constată că trăim într-o eră a bombardamentului cu informații, ceea ce mai poate însemna că trăim într-o lume saturată de referințe și că un răspuns la viață trece inevitabil (precum în fabula diversă a lui Borges) prin cultură. Cultura nu mai e monument, este dat al realului, al experienței umane, de același ordin obiectiv cu al naturii ; a se referi la peisaj, la om, la depozitele vechilor civilizații sau la cibernetică înseamnă deopotrivă a prelucra datele experienței. Sporul genetic în ceea ce privește imaginația creativă constă în dezvoltarea structurii operatorii a « relaționării » specializate în acte-decizie.

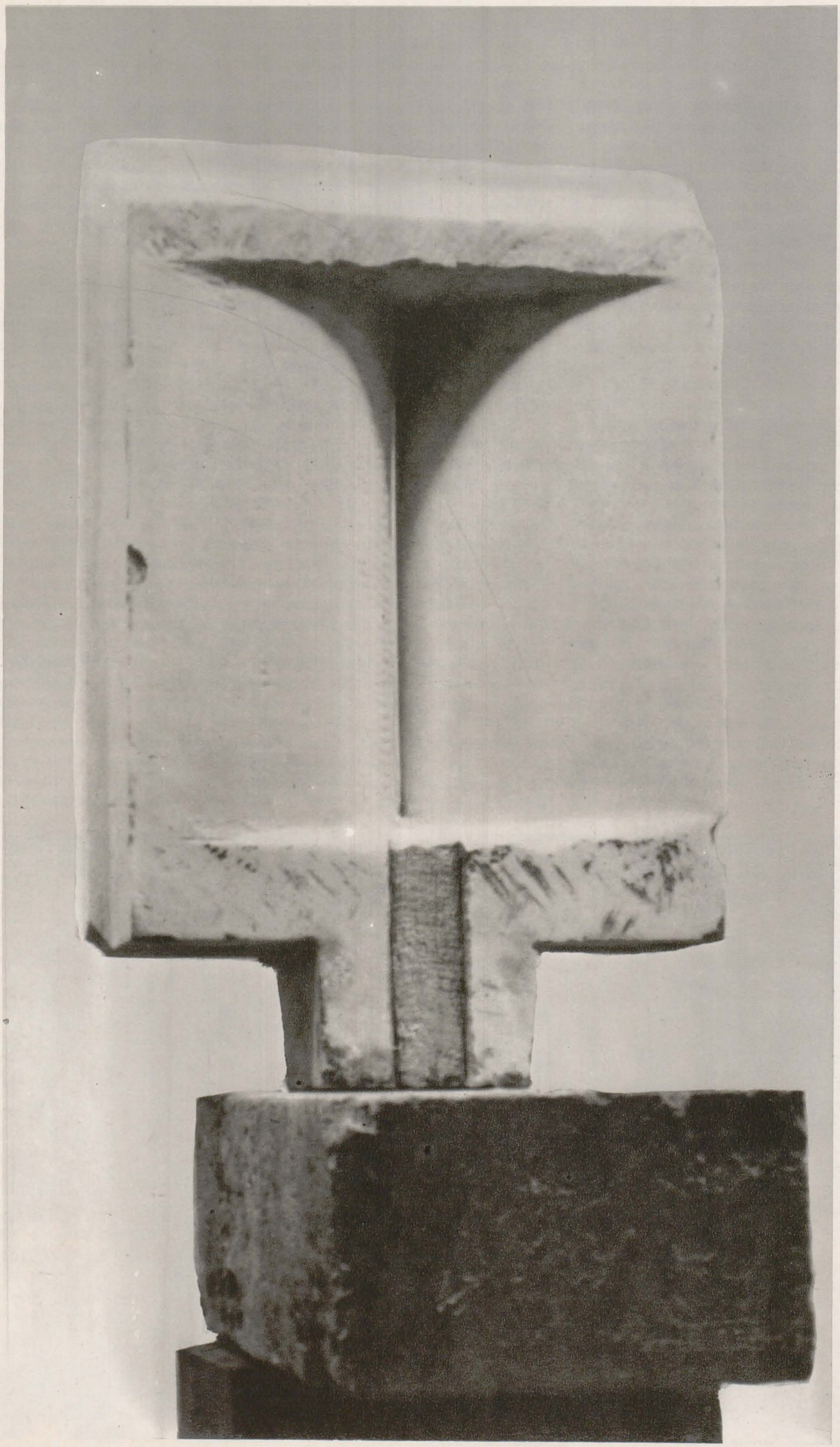
Dintr-o perspectivă realistă a criticii, factorul care garantează valoarea « originalitate » în regimul « deciziei » apare a fi necesitatea, răspunsul la situații, la real. Opera urmează un program structural propus de realitate, modelînd un nex de relații. Pentru acest punct de vedere, al necesității, problema originalității operei nu se află pe terenul de competiție al invenției absolute. Valoarea de originalitate a « Coloanei Infinitului », de exemplu, rezultă dintr-o decizie aplicată asupra unor structuri preexistente, patrimoniale. Vrem să spunem că în practica artei de tipul constructiv-operator « ideea căutării unei combinații » pare a fi, astăzi, mecanismul necesar al originalității. Reflectînd în termenii metodei genetice, « altceva este a concepe o combinație care se realizează fatalmente între numeroși factori aparținînd unui număr considerabil de serii eterogene . . . și altceva de *a fi avut ideea căutării acestei combinații* (s.n.). . .» (Piaget). În operațiile acestui spirit combinator intră, alături de situațiile prezentului, multe elemente ce emerg din fondul stilistic stratificat. Translația modelelor arhaice în orizontul modern are însă caracterul unei scrutări a « sufletului artei » și înseamnă din ce în ce mai puțin exotism istoric ori supralicitare folcloristă (folclorismul, spunea odată Perpessicius, este o formă de proletcultism).

Este axiomatică existența, în sculptura românească, a unui « fond de sensibilitate » dispunînd de o limbă proprie și aptă să se dezvolte prin noi sedimente aduse și filtrate din limbaje. Tocmai de aceea se pune problema de a testa prezentul ca moment genetic. Socotim o sarcină « de serviciu » a criticii preocuparea de a observa funcționarea artei la nivelul acestor limbaje, nivel al « factorilor operatori » care transformă experiența în simboluri și o depun în fondul social de idei.

Cîmpul observației nu se poate limita la descrierea « modalităților ». Tehnicile de vizualizare nu *sînt* limbaje, cum se consideră deseori în grabă, ci sînt elemente ale praxisului, care tind către starea lingvistică și o ating — « sublimează » în limbaj — în măsura în care tehnica de vizualizare se confundă cu obiectul pe care-l creează. (« Pînă cînd desenul nu a devenit linearul, iar coloritul picturalul, atît una cît și cealaltă rămîn simple mijloace tehnice în vederea imitării naturii, și nu simboluri vizuale ale unei arte determinate istoric », scrie Venturi, caracterizînd efortul criticii de a se ridica, de la descrierea analitică a operelor, la sondarea funcției lor simbolice sociale.)
În paragrafele care prezintă « agenți ai stilului » înregistrez situații din seria reordonării de forme plastice patrimoniale. Acest conspect arată că reorganizarea se face nu orbecăind printre arhetipuri și tipuri alogene de forme, ci se face avînd conștiința culturală a valorii « gestului originar » actual, în sensul programului de afirmare a unei arte românești dezvoltată organic, adică după « legile dezvoltării ei interne ». În concluzia observațiilor se confirmă faptul mai obscur că în înseși « gradele zero » ale gîndirii artistice de azi persistă elemente care se dovedesc ireductibile și care intră în compoziția nouă nu prin « evoluție », ci în starea lor pură, alături de cele noi, ivite în imediat. Entitățile diverse, mixte, cuprinzătoare, în felul « mulțimilor » matematice, ale artei, propagă morala lor constructivă, după care achizițiile din treptele genetice se adaugă în mod ritmic, se însumează pașnic, prin afinitate, au tendința de a intra în sisteme constitutive originale.

ANCA ARGHIR

Ansamblu de GEORGE APOSTU

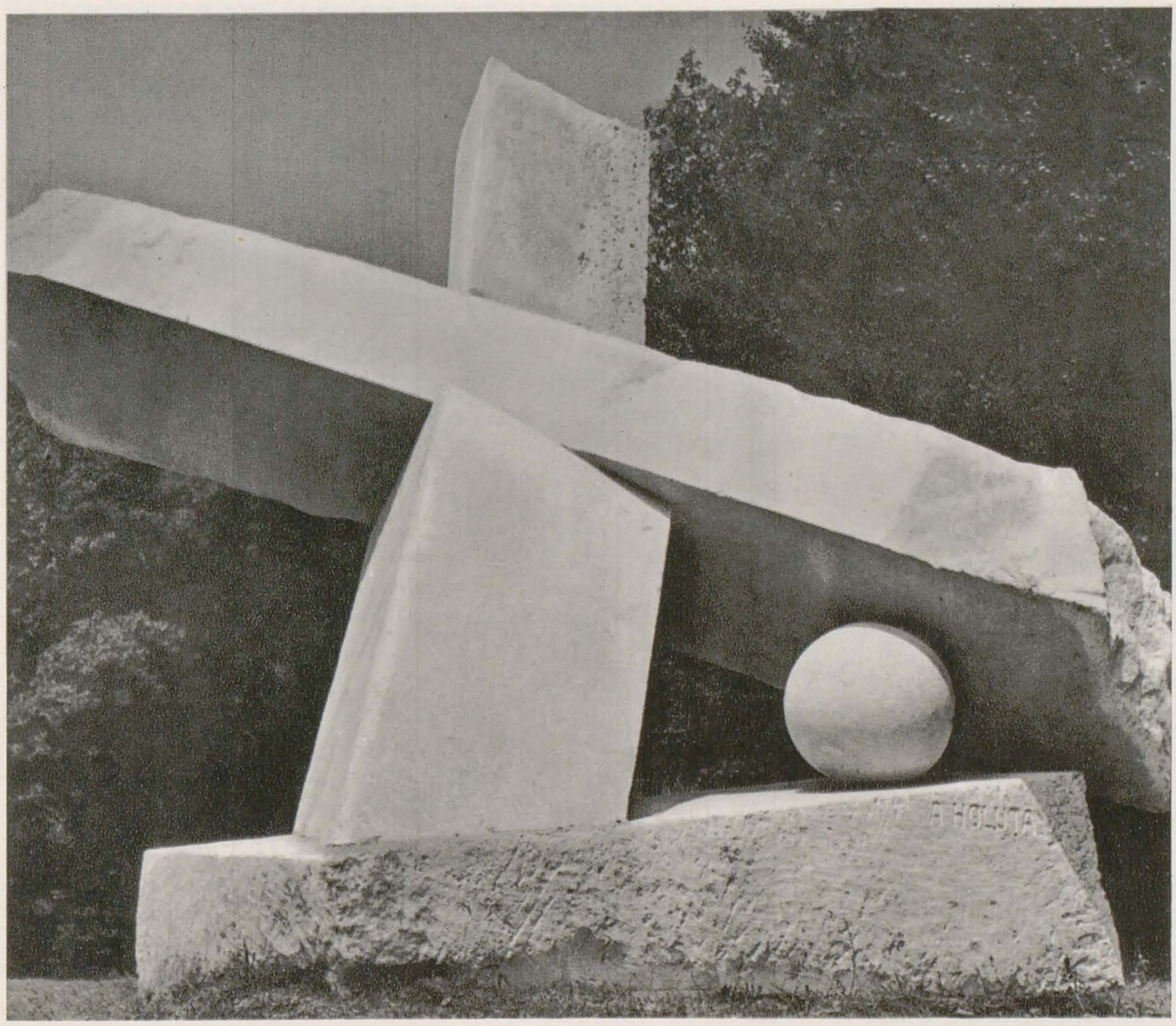


Structura « tectonică »

În plastica spaţială românească există o premisă estetică a viziunii materiei ca *masă*, o recurenţă a formei monolit. Pentru a numi caracterul de omogenitate, compactitate, statism, rigiditate, austeritate, robusteţe, manifestări ale « forţei pasive » — termenul de « tectonic » se impune de la sine, şi se opune lui « arhitectonic », care designează caracterul volumetriei heteroclite, articulate.

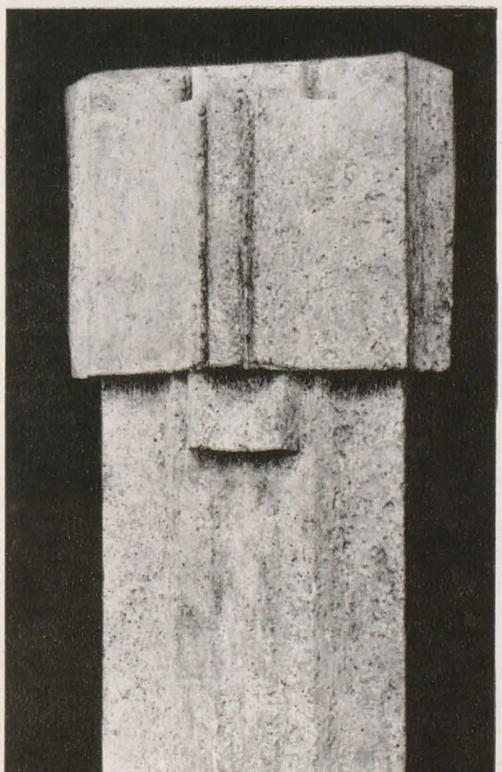
Punctele de referinţă vizuală ale imaginaţiei tectonice pot fi : concreţiunile geologice de mare plasticitate sugestivă, cărora de mult locuitorii le-au surprins calitatea de a fi autoexpresive (« self-expressing »), aşa cum arată, în toponimie, poreclele unor stînci şi piscuri (spre deosebire de arta intitulată « geomorfologică », aici « lucrează » structura formalizată naturală, nu elementul teluric brut) ; menhirii, stelele funerare, ghizdurile de fîntînă — obiecte intrate în natură (= « ansamblu senzorial în spaţiu şi timp », după Blaga) cu statut incert între ustensil şi semn ; zidăria masivă de aspect romanic, răspîndită pe teritoriul ţării. Dar viziunea tectonică are şi un determinant operativ în stratul psihic al habitudinii, se repercutează dintr-un « climat tehnic », fond de praxis primitiv, modelator cîndva : arhitectura arhaică rurală, geometria empirică, şi chiar acea empirică astronomie care cunoaşte efectul iluzionist al luminii stereotomice (care « taie » optic volumele urmînd axele căderii razelor solare), ca şi acţiunea plastică a eroziunii. La expresia naturală se adaugă cea istorică, dat fiind că *masa* e asociabilă cu elementara viziune plastică a omenirii : simetria, hieratismul care îi sînt primordiale implicări estetice, le regăsim adoptate odată cu forma « monolit », în sculpturi actuale, « formă neutră. . . aproximînd starea universală », în cuvintele Carolei Giedion Welcker.

Percutantul efect emoţional al austerităţii în sculptura lui Buculei, din seria căreia îi aparţine « Drumul Melcului », se formează prin cumulul de expresii al masei tratată după motivul mural — criptă, structură chtoniană, spaţiu închis, concentrat spre axul median, dar pătruns de lumina ferestrei, spiritualmente locuibil. Procedeul « cioplitului direct » al pietrei adaugă urma gestuală tactilă printre efectele tectonicului primitiv şi gustul sculptorilor noştri pentru atitudinea de Sfarmă Piatră intră, cred, în tipologia stilului « terian » (termen preferat de Călinescu, denotînd o tipologie determinată prin viaţa agrară). În fine, acest nex de experienţă practică şi sensibilă are corolar spiritual în poetica chtoniană, în viziunea dionisică. O conotaţie chtoniană se iveşte dintru începuturi, în forma « lipită pămîntului ». Şi expresionismul dionisic în opera lui Jalea din deceniul III, senzualitatea statuarei lui Medrea, sculptura soclurilor lui Brâncuşi, « Cutele » — simplex pe care le exersează Condiescu (vezi şi comentariul la p. 25), aplombul volumelor în plastica lui Nicăpetre, statica şi simetria emblematică în construcţiile lui Tiron — aparţin de bună seamă categoriei estetice a imaginaţiei chtoniene, şi utilizează, intuitiv, structura « tectonică » a gîndirii plastice.



Este demnă de observat intenția linguistică difuză în sculptură; artiștii se lasă conduși de sentimentul că, intervenind în spațiu, intervin într-o lume. Pe terenul « sculptifer » al « Măgurii » e frecventă mai ales forma « semn istoric »; intenția linguistică e acolo oarecum « dicteul » unei cultivate memorii a megaliticului și omagiu unei regiuni unde abundă obiectul sculptural cu funcție memorială, regiune a pietrei cioplite. Forma plastică devine astfel obiect social, cu un conținut semantic ambiguu, de reper în cadrul percepției topologice, a locului concret, și de reper istoric, prin aluzie arheologică. Oricum, rostul sculpturii se accentuează social cînd în pura plasticitate se introduce metodic funcția de informație, care era doar implicită, spontană. La nivelul conotațiilor se răzbună însă deficiențele gîndirii plastice: unele din sculpturile cu veleitate de « semn » se reduc la o alegorie a fragmentelor-vestigii (« suvenir arheologic »). Altele aspiră spre forma emblematică închisă, au aerul că încifrează un sens, simulează a fi criptice, dar tot acest comportament e convențional, își face loc redundanța formei plastice; adevăratul neajuns poate fi vulgarizarea arheelor, întrebuințate ca panaceu al stilului. Nu-i mai puțin adevărat că această vogă a « semnului » e, totuși, în sine, un indiciu pozitiv și promițător în ceea ce privește preocuparea artistului de a da plasticității o funcție nondescriptivă, și integrată sincretic de *totalitatea* spațiului — nu doar locul, ci și timpul — ca flux istoric.

Pag. 36: MIHAI BUCULEI; pag. 37: AUREL HOLUȚĂ, NAPOLEON TIRON, NICĂPETRE, GEORGE APOSTU



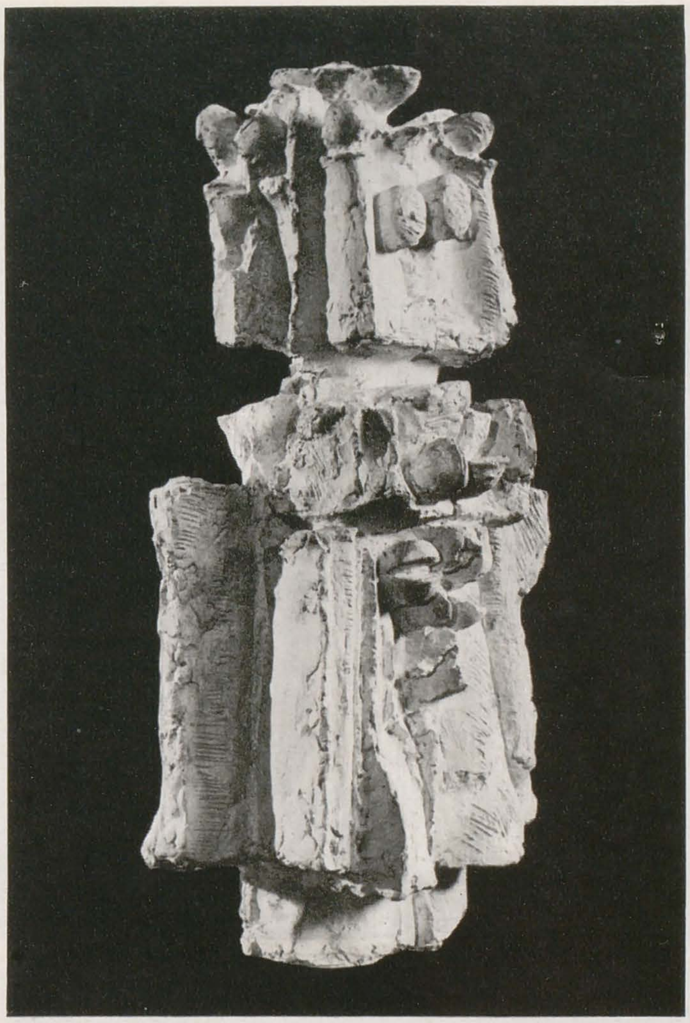
Structura biomorfică

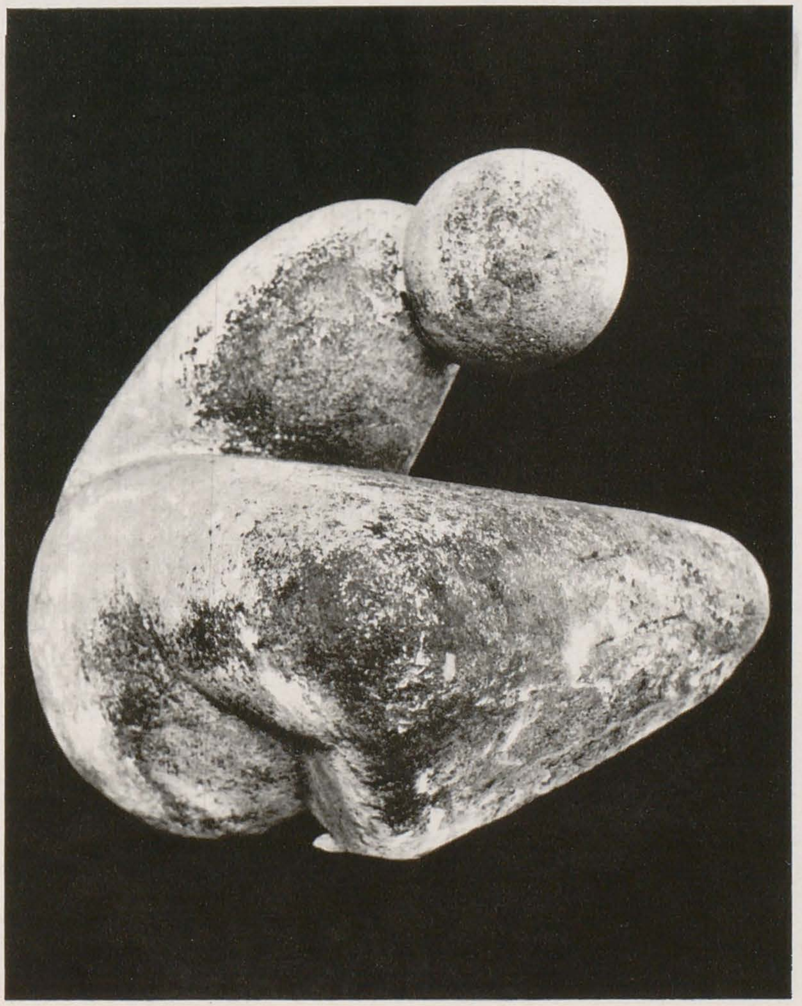
În sistemul plastic spațial autohton, punctul de vedere al naturii e infuz ca *simpatie* organică. Se poate distinge o dominantă a curbei, expresie a intuiției hiperestezice care *percepe* în natură lipsa liniei drepte. Versul lui Ion Barbu « Atîtea clăile de fire stîngi » (Vianu explică în juxtă acest termen indicînd, în matematică, forme ale căror puncte nu se înscriu pe un plan drept) transcrie senzația *exactă* a structurii ondulatorii care există ca motiv abstract în sistemul metafizicii lui Blaga: Brâncuși, geometrul stereotomiei, evită planul drept, suprafețele corpurilor sînt « stîngi », cînd nu sînt clar convexe.

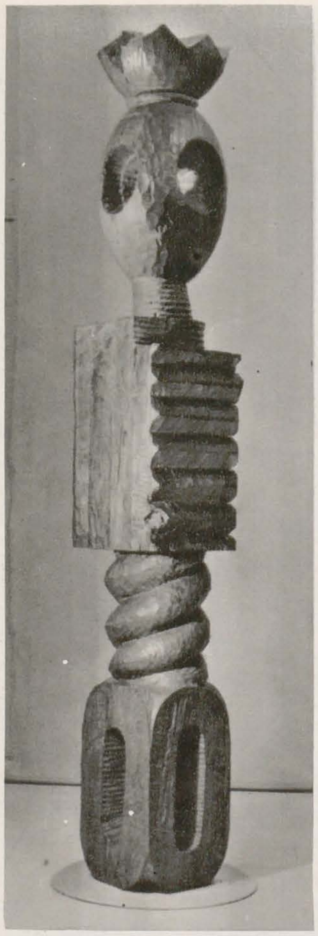
Genealogia structurii biologice a naturalismului ne-ar duce la acele volume ale ceramicii de Cucuteni, unde forma, funcțional turgidă, e subliniată cu ornamentul curbei continue, de vegetală fluență. Dar ar fi tautologică demonstrația care ne-ar purta doar îndărăt, ca să explice axioma acceptată a « genei » stilistice — transmisă prin sensibilitate, păzită prin tradiție, întreținută prin experiență continuă. Mai spornic e a observa cum agentul biologic al structurii imaginare se manifestă prin aplicații de interes social — reprezentare, simbol. Acest mod de obiectivare a valorii plastice pure s-a precizat sub influența artei europene (Rodin, Bourdelle ,Maillol, Barlach mai rar, Ypoustégui și Marini azi) care, pe căile culturii, a readus la matcă legitime arhetipuri ale figurației. Să mai observăm că sistemul plastic autohton, fiind ostil, în genere, formelor fără noimă, a constrîns senzualitatea inerentă structurii biologice să se justifice semiologic. Seria maternităților și Pomonelor, numite ori nu, instituționalizează mitologic și prin codul formelor turgide o expresie a senzualității « funcționale », în cadrul unei arte cu intuiții ecologice. Arp a ieșit din coasta lui Brâncuși, dar în arta românească n-a « prins » decît accidental codul ambiguu al operei primului, ce dă conotație erotică « fluxului cosmic », dezechilibrînd raporturile naturii.

O altă « serie » biomorfă este modelată psihic. Himerele lui Paciurea sînt metafore anatomice ale reflexiei. În această ordine romantică și Constantin I. Popovici își creează *codul biomorf* de simboluri expresioniste ale vieții tragice. *Critica structurii vitale* din punctul de vedere al artificiului e *modus operandi* în lucrările Mariei Cocea, joc al « renaturizării » baroce, prin care se întîlnește în chip original cu antropomorfismul ironic din opera unor expresioniști contemporani europeni. Paul Vasilescu a găsit însă cea mai sugestivă formulă de « natură critică », formula masei sculpturale proliferante, parafrază a proceselor viscerale. Tenacitatea structurii biologice în sculptură își găsește emblema în organicismul abstract imaginat de Brâncuși, avînd ca unitate plastică binecunoscutul *volum turgid*, morfemul-cheie în gramatica spațială a vitalismului.

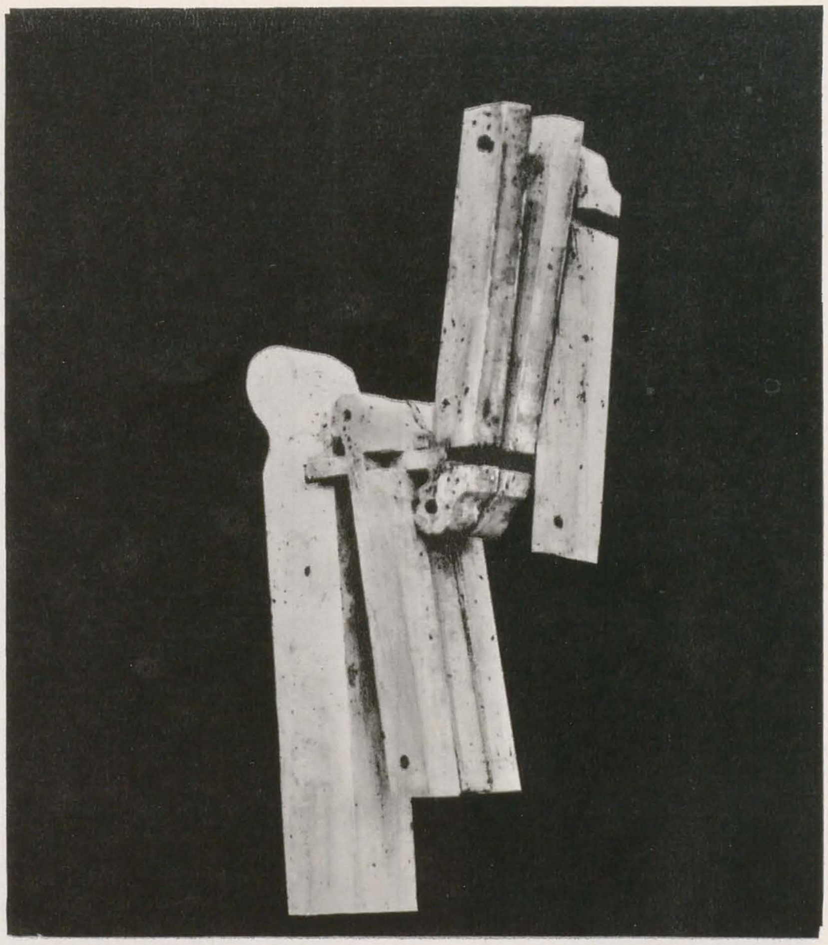
Pag. 38 sus: DIMITRIE PACIUREA, CONSTANTIN I. POPOVICI; jos: CORNELIU MEDREA; pag. 39 sus: PAUL VASILESCU, MARIA COCEA; jos: CRISTIAN BREAZU, AURELIAN BOLEA



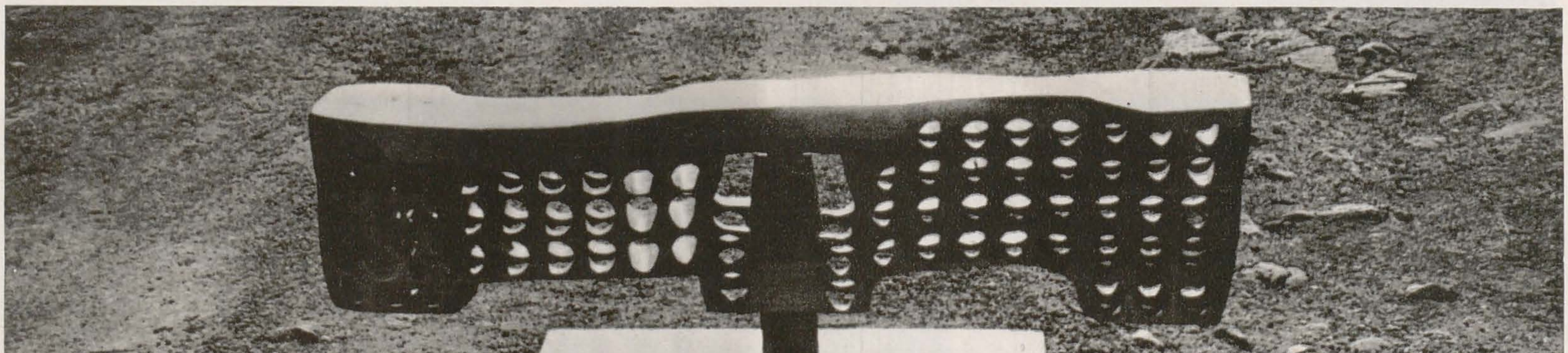




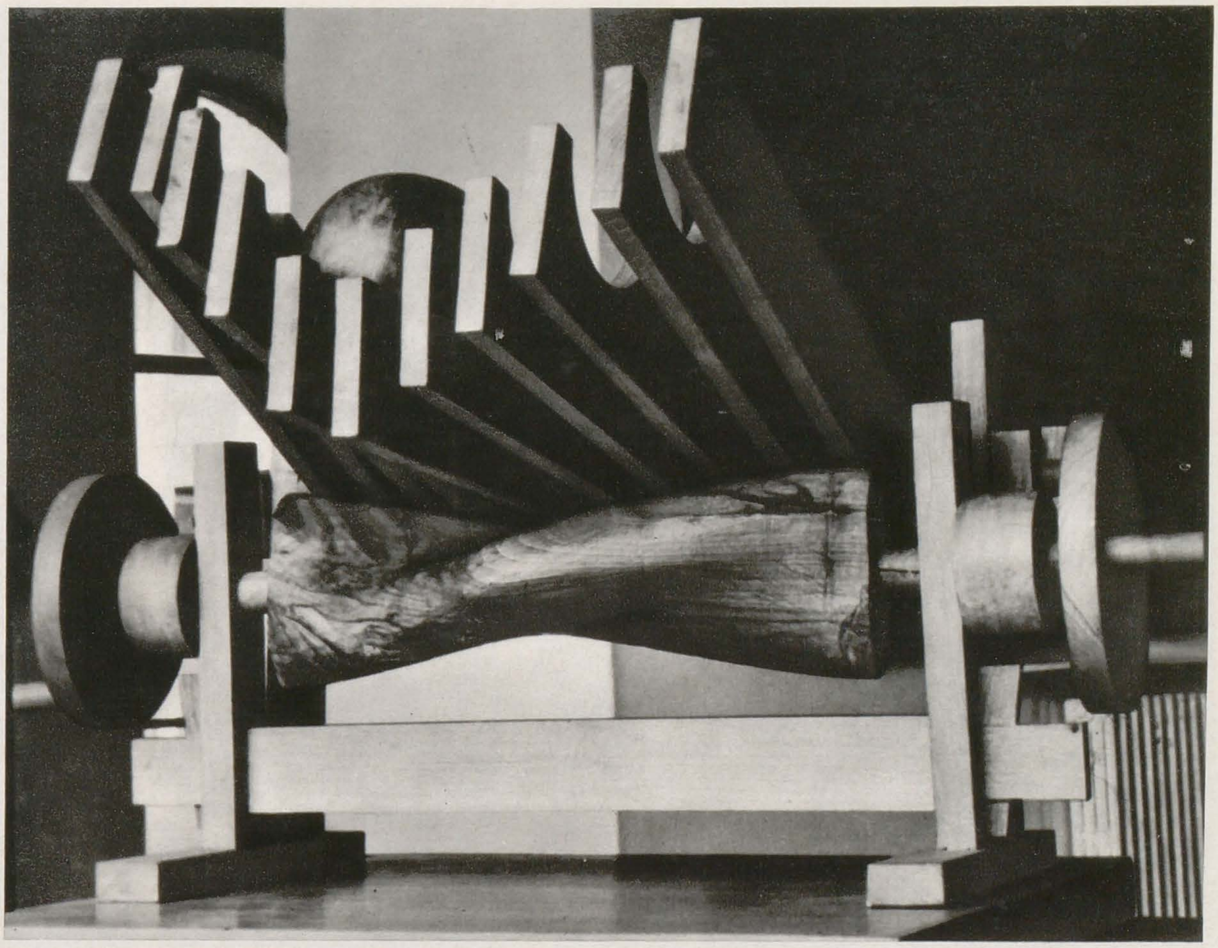
Structura tehnologică

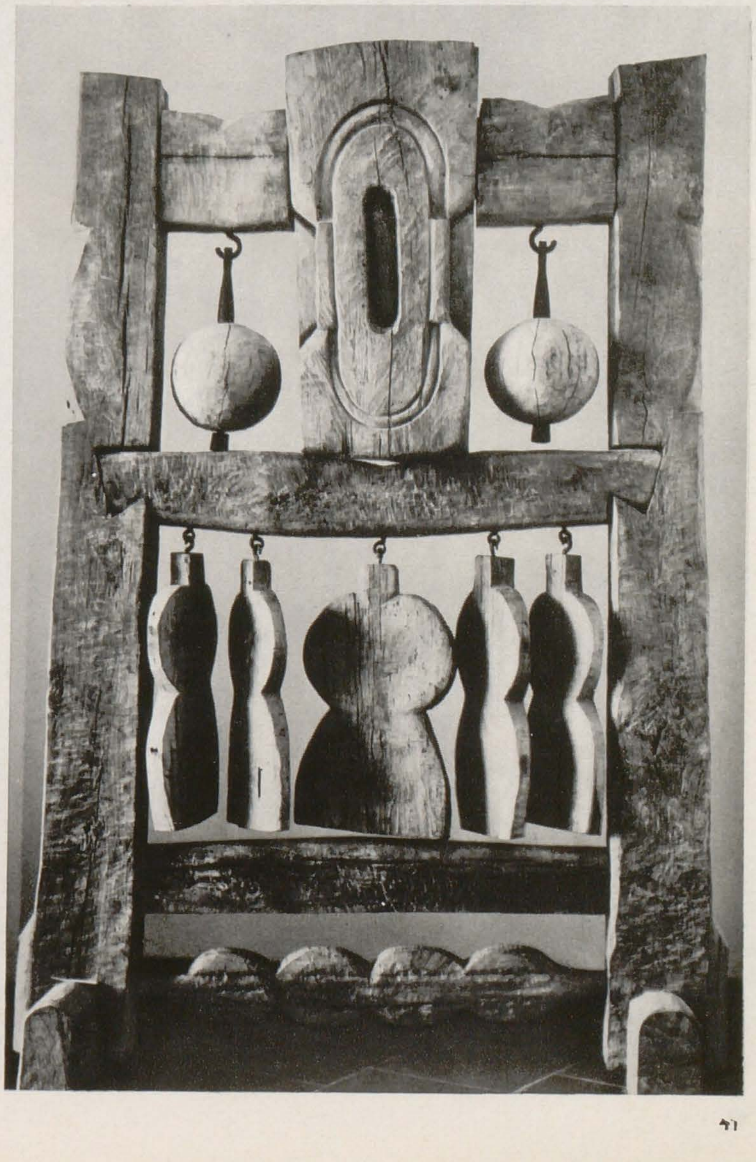


Pag. 40: CONSTANTIN BRÂNCUŞI, ŞERBAN RUSU, OVIDIU MAITEC; pag. 41: RODICA STANCA PAMFIL, HORIA FLĂMÂNDU, GHEORGHE ILIESCU-CĂLINEŞTI

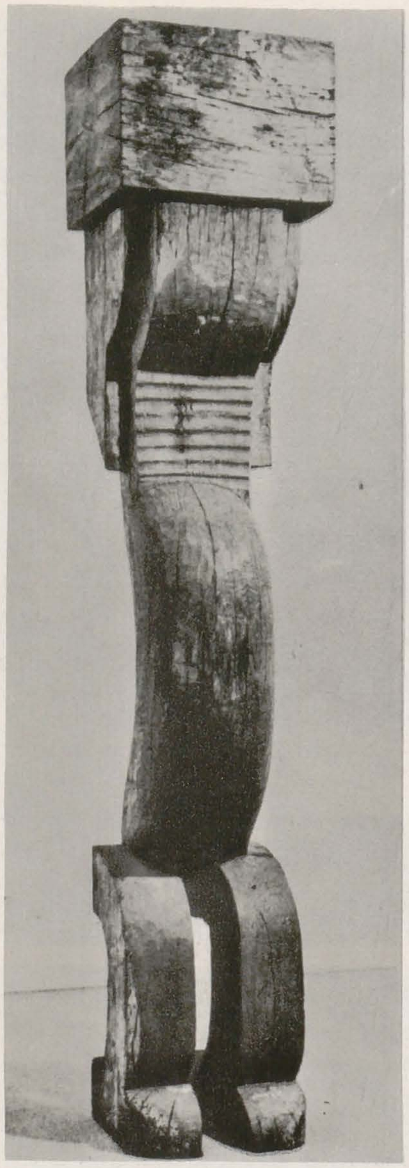


Interacțiunea obiectivă dintre artă și tehnică e punctată de acute « luări de conștiință » manifeste în proiectele — endemice — de sincretism *real* (sub hegemonia tehnicii) ori *simbolic* (sub hegemonia artei). Fenomenul sincretismului poate fi cercetat mai curînd în ordinea antropologiei culturale decît a esteticii, și următorul pasaj dintr-un studiu al lui Lévy-Strauss așază problema în termenii pertinenți: « Toată lumea știe că artistul ține deopotrivă de savant și de meșteșugar: cu mijloace artizanale, el confecționează un obiect material care este în același timp obiect de cunoaștere . . . Unul producînd evenimente (schimbînd lumea) cu ajutorul structurilor — celălalt, structuri cu ajutorul evenimentelor . . . ». « Cariatida » lui Brâncuși, figură între pilastru și totem, definește perfect situația artei « la jumătatea drumului între cunoașterea științifică și gîndirea mitică sau magică »: lucrarea e un stîlp cu funcție de susținere și în același timp simulacru cu funcție de apărare magică a casei (ca și acest stîlp de poartă antropomorf contemporan, descoperit de etnograful Paul Petrescu). Imaginația tehnologică se joacă (dar « joc = experiență asupra obiectului ») și produce forme care sînt însăși *materializarea spiritului ludic*. « Arta purcede de la un ansamblu — obiect + eveniment — și merge la descoperirea structurii sale », mai scrie savantul citat. « Descoperirea structurii » artei pare a motiva exact interesul sculptorului contemporan pentru pseudo-mașină (artificiu de grad II). E un demers al rațiunii plastice, luînd ca « model redus » meșteșugăritul (și nu are sensul exorcizant al mașinilor grotești ale unui Tinguely, atît de clar expresioniste). Iar gustul artiștilor noștri pentru reproducerea ustensilului arhaic românesc redescoperă la sursa ei naivă definiția tehnicii ca imitație a vieții și orientează spre imaginea fiziomorfă a lumii — denotînd iarăși acțiunea « genei » naturiste în sculptură, tocmai în punctul unde se deschide perspectiva generalizării structurii tehnologice a imaginației. Atare ambiguitate e intrinsecă acestor unelte casnice; Malevici găsea că « scaunul, patul, masa sînt întrupări ale sensibilității plastice pure ». De altminteri, e locul să spunem că nu se poate stabili o corespondență obiectivă între această direcție « mecanică » a imaginației și școala constructivismului definit de echipa lui Gabo și Pevsner, întreprindere de ordinul abstractiv al imaginației matematice. Asocierea se poate primi ca metaforă doar, contînd pe elasticitatea termenului.





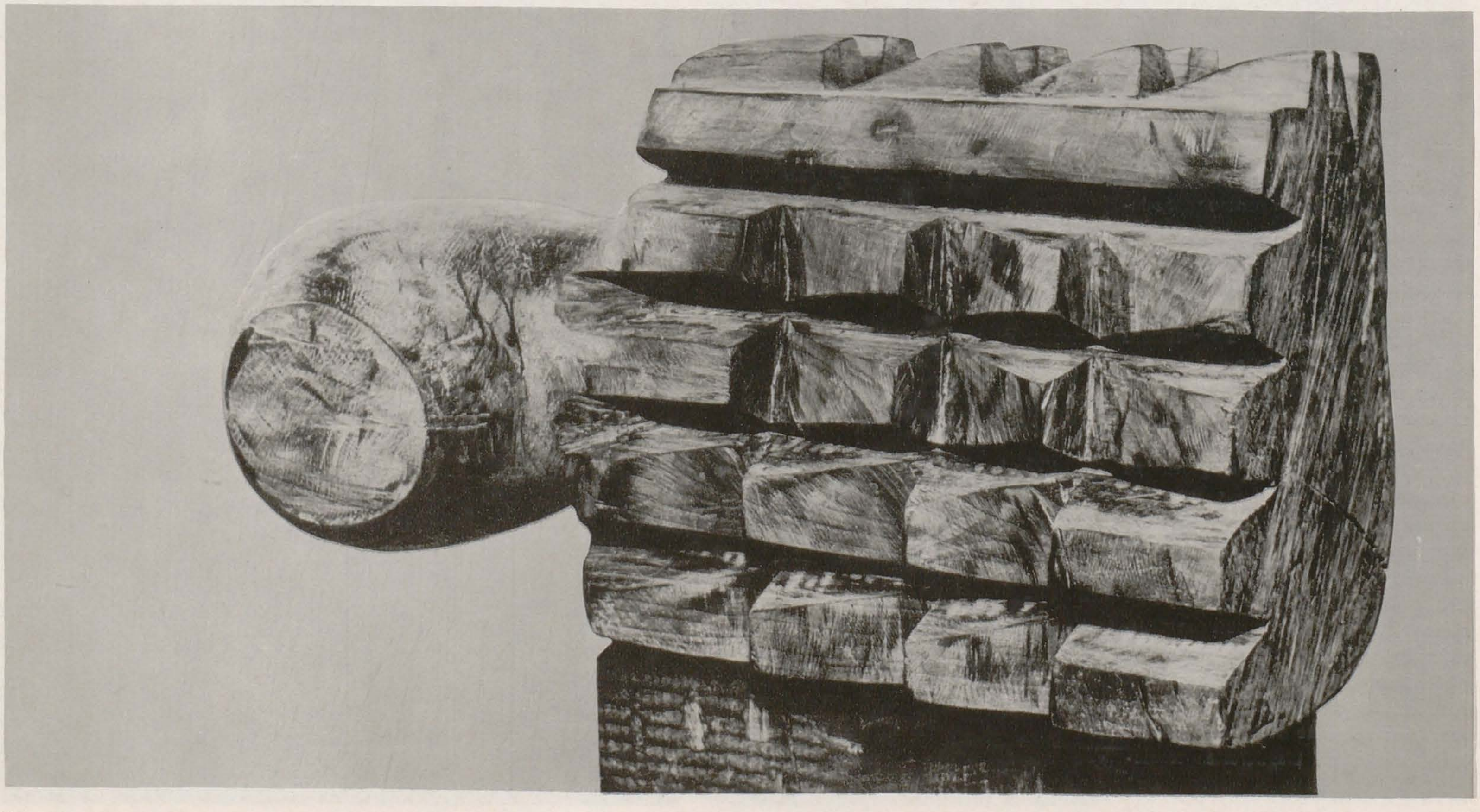
Pag. *42: CONSTANTIN BRÂNCUȘI, GEORGE APOSTU; pag. 43: GHEZA VIDA, HORIA FLĂMÂNDU, VASILE GORDUZ, Stîlp de poartă antropomorf, GHEORGHE ILIESCU-CĂLINEȘTI*

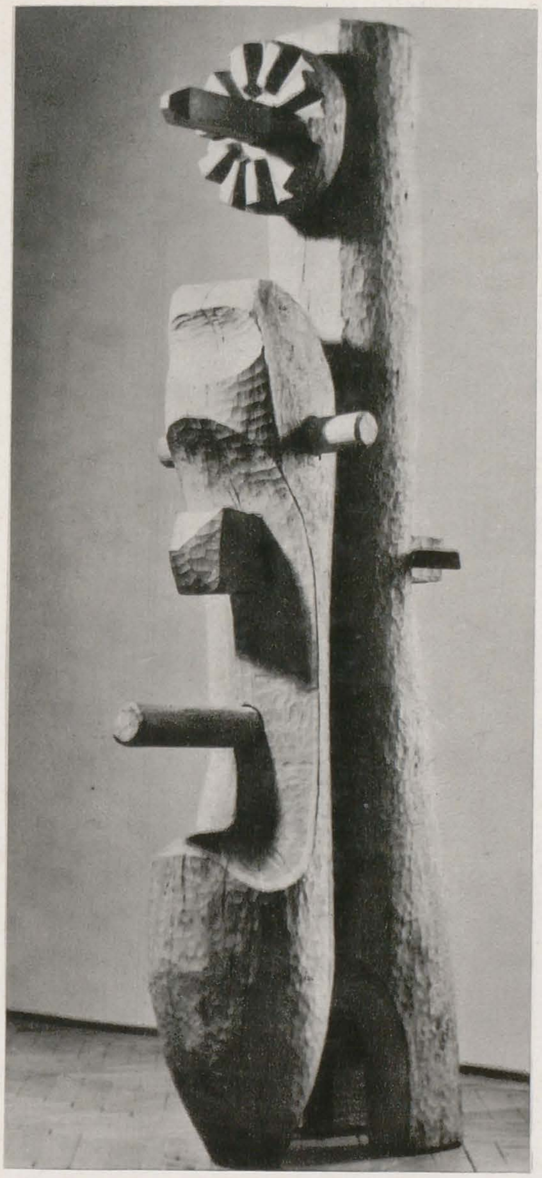
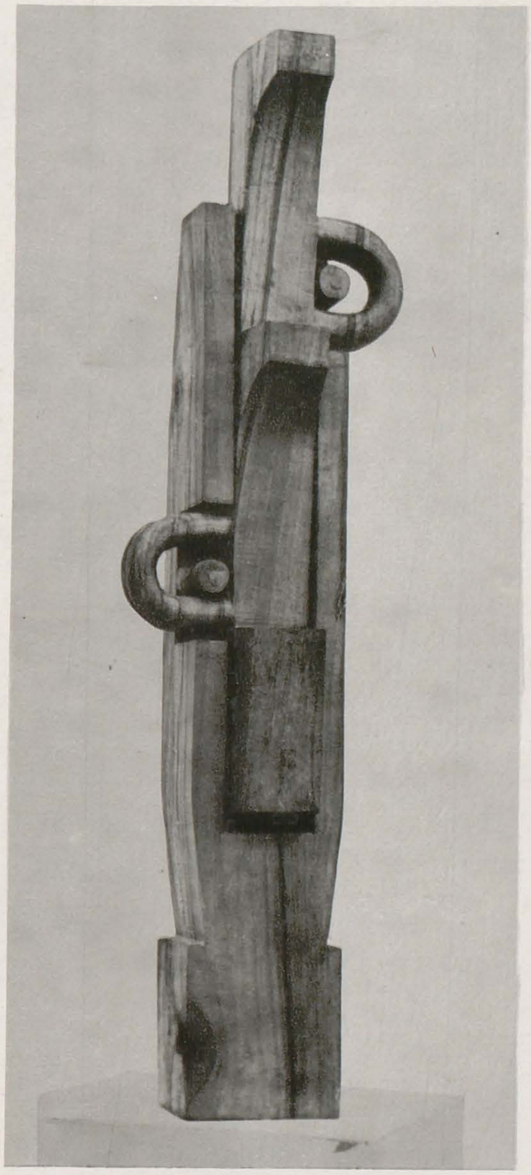


Structura fabricității

Curiozitatea, nevoia și disciplina meșteșugăritului artistic ocupă un loc constant în atelierele artiștilor noștri, nu doar sculptori ; ei situează « artefactul » între importanța etică a gestului fabricator și importanța estetică a produsului — adică acolo unde îl lăsase Ruskin. Legea morală mai recent promulgată, în legătură cu statutul de artă al obiectului fabricat este *detronarea capodoperei în favoarea « capului de serie », opera ca acțiune materializată.* Rigoarea calității de « instrument » devine expresia simbolică a unei teme de organizare funcțională : lucrul execută de bunăvoie translația din planul practicii în planul esteticii, comprimînd procesul evolutiv prin care ustensilul dezafectat ori exotic trece în patrimoniul muzeului de artă.

Ispita și avantajul « fabricației » stau în repetabilitate, dar garantează, odată cu reproducerea, și libertatea abaterii de la normă (inexactitatea — privilegiul geniului artizanal). Cu aceste obiecte rezultate din gesturi de pură fabricitate — articulare a elementelor conform cu un proiect de funcționare — ne situăm în cuprinsul funcției artistice care « creează scheme de gîndire » (Francastel). Ordonarea gesturilor coincide cu sistematizarea procesului de creație, născînd *structuri ale activității ritmice:* iată, la Apostu, dintr-o recentă « fază » de atelier, gestul ritmat, determinînd forma-repetiție, modelînd un obiect care pare a fi devenit autonom, semnificativ (« Laponă ») datorită avansului cadențat al « mușcăturii » de daltă. Practica artizanală, la atare nivel al rezultatului, stă sub protecția experimentului estetic : « în măsura în care este artificial, devine cu putință să se înțeleagă cum este făcut, și această percepere a modului de fabricație aduce ființei o dimensiune suplimentară » (Lévy-Strauss). Din acest punct de vedere, conceptualul și artizanalul se întîlnesc ca antipozi, ca polii aceleiași axe : depășirea materiei în expresie, « schema de funcționare » e, în amîndouă, un releveu al inteligenței proiective.



T

UN PROGRAM AL ATITUDINII

Cel mai urgent lucru în artă mi se pare o redimensionare a conceptului însuși de artist plastic, cu tot ce decurge de aici :

— o deschidere mai largă și mai directă către existență;

— o rigoare a atitudinii artistice;

— o regîndire a materialului și tehnicii;

— o redefinire a tipului de acțiune specifică a artistului plastic.

Ce înțeleg prin toate acestea ? În primul rînd consider că ceea ce se numește în general problematica artei plastice nu mai poate fi înțeleasă ca un vas închis ; riscăm altfel să descoperim în acest vas doar un cadavru.

Eficacitatea artistică se naște din angajamentul moral al artistului (nu dintr-un pariu cu artisticitatea), din sinuoasa parcurgere a unui itinerar uman, din bucla de drum care conține tragismul subteran al acestui efort către o umanitate implicată global în creativitate. Artistul este șansa lumii de a-și controla posibilitățile, rezerva ei de integritate. A trăi în spiritul epocii înseamnă pentru artist a atinge rosturi uitate, în scopul unei temporare terapeutici generale, utile poate ; înseamnă a înțelege ce s-a petrecut și ceea ce se petrece în umanitate la toate nivelele de civilizație.

Artistul adevărat trebuie să depășească totdeauna cadrul artei, cadrul strict al artei, legile ei stricte, constituind astfel un nucleu uman de o extraordinară sensibilitate. Să aibă în raport cu viața o percepție de tip poetic, profetic.

În al doilea rînd — este necesară o permanentă rigoare morală, pentru că artistul are de suportat cele mai diverse presiuni. Un artist se definește prin ceea ce refuză să facă : cele mai importante lucruri de refuzat sînt mentalitatea și relațiile care constituie așa-numita lume a artei. Se poate ușor uita că profesionalizarea socială a artistului creează mai mult ca oricînd servituți morale, aparent justificate prin cantitatea de interes a consumatorului. Dar acest interes exprimă doar nevoia unui blînd catharsis vizual într-un, iarăși explicabil, pact cu frumosul (sau cu ideea de frumos). Pentru fastuoasa prezență a obiectului artistic se neglijează deseori prezența incomodă a artistului.

A respinge tradiția *delimitîndu-te ca individualitate* constituie, printre aceste capcane, un program al atitudinii. Acest programatism este desigur implicat : pur și simplu autenticitatea și originalitatea constituie o chestiune de existență personală, de stare proprie, inatacabilă prin procedeele și instituțiile tradiției. Se produce însă în această relație o subtilă deplasare de la ceea ce este unic, irepetabil în actul artistic la ceea ce poate fi transmis, comandat, consumat, catalogat. Am numit metodele recuperării strategia implacabilă de a nu lăsa în afară (din fericire acest lucru este imprevizibil și imposibil în totalitate) o experiență originală, profundă. În această dialectică a culturii și timpului (în fond componentele tradiției) faptele se înscriu aparent logic ; este însă o aparență ; nucleul original refuză totdeauna convertirea.

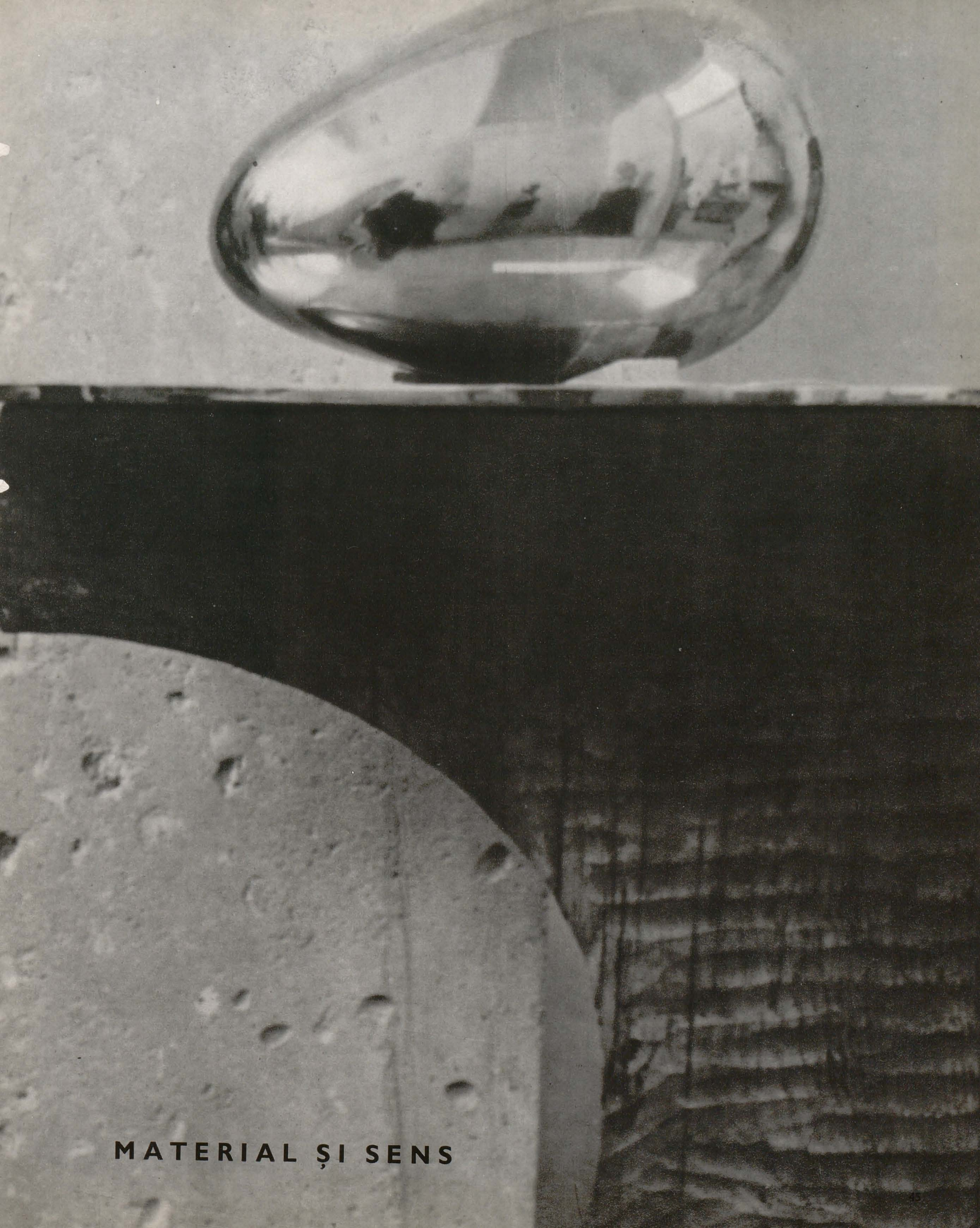
A refuza jocul recuperării mi se pare singura atitudine convenabilă pentru o creație autentică. « Trebuie să fim în mod absolut moderni » — scria Rimbaud. Originalitatea este singura metodă pentru a neliniști pe funcționarii tradiției (menționez în spațiul parantezelor că înțeleg prin tradiție doar corpul de idei și prejudecăți instituționalizate ca atare, și nu dezvoltarea naturală a formei plastice, care nu este, cum bine se poate înțelege, tradiție). Atitudinea față de succes este o chestiune fundamentală a autenticității.

Succesul este în fond tentația cea mai la îndemînă a recuperării, de cele mai multe ori un premiu fiind o formulă sigură de clasificare, de ordonare într-un fișier. În al treilea rînd — regîndirea materialului înseamnă, ca problemă teoretică, acceptarea sau nu a condiției artistului de a produce obiecte care implicit pot fi vîndute, tezaurizate.

Desigur, nu propun o atitudine nihilistă față de material, pentru că el este o sursă importantă pentru operă și este încă o cale eficientă pentru a transmite un mesaj. Dar propun depășirea materialului, prin degajarea activității mentale și a substanței existențiale de avantajele de multe ori neconcludente (și într-un sens oprimatoare) ale materialelor (ar fi însă nepotrivit să se creadă că țintesc aici demersurile artei conceptuale — în fond doar un moment util de analiză a artei ca artă).

Al patrulea punct privește natura acțiunii artistului plastic : sînt temător punînd o astfel de întrebare ; răspunsul este o chestiune de reconcepere generală a actului artistic. Cine ar putea propune fără să șovăie o soluție ? Cred — e o chestiune absolut personală — că artistul și opera vor deveni o celulă cu posibilități infinite de multiplicare, o celulă care să iradieze, modificînd metabolismul existenței umane generale.

IULIAN MEREUȚĂ



MATERIAL ȘI SENS

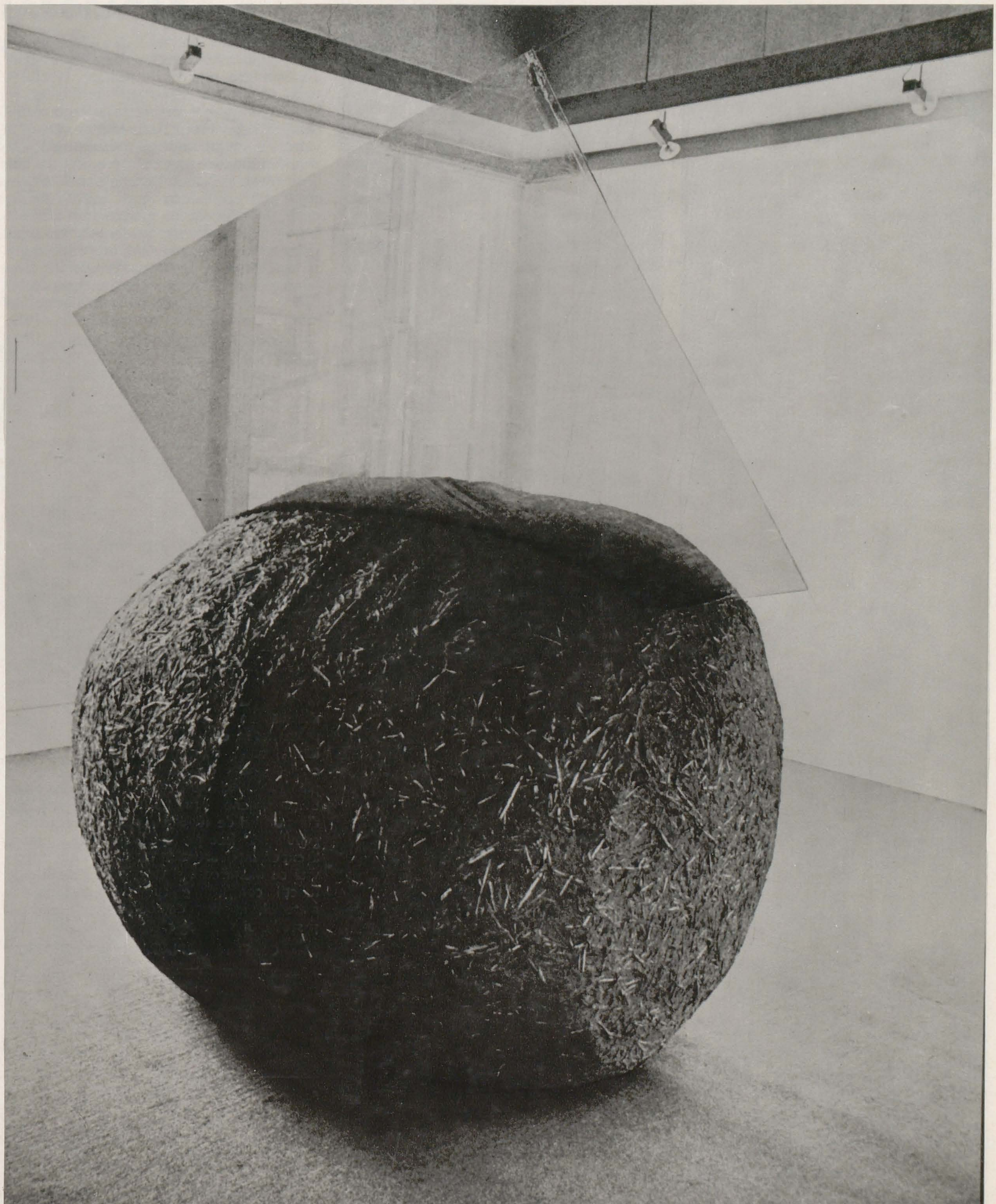
Materiale ale sculpturii

Materiale pentru sculptură: privite ca medii concrete ale formei și nu din perspectiva lor de mijloace vehiculatoare de artă; obiecte pentru unealtă și nu elemente de limbaj — acesta este unghiul de reducție sub care se plasează o discuție care, renunțînd cu siguranță la complexitate, cîștigă poate în sistematizare.

Materiale pentru sculptură au fost doar cîteva și Hegel le enumera: lemnul, ivoriul, aurul (și celelalte metale, adică argintul și diferitele aliaje de aramă), fonta și marmura (ghipsul nu intra niciodată în competiție). Folosirea lor dă măsura posibilităților tehnice ale epocii, secondînd enumerarea stilurilor artistice și regulilor *gramaticale* în întocmirea oricărei istorii a artei. Richard Wollheim (« *Art And It's Objects* », Penguin, 1970) le numește « mijloace acreditate » în măsura în care circumstanța îndelungatei lor uzanțe le-a învestit artistic și le-a conferit funcția de semnale convenționale — devenite însă, în timp, naturale și familiare — ale Operei, necesare expresiei artistice în măsura în care se desfășoară ca un sistem de control social. Orice formă din bronz este astfel recunoscută rapid ca artistică în măsura în care relația bronz—artă este de multă vreme verificată, omologată social.

În această perioadă, să-i spunem pre-Duchamp a sculpturii, materialul se afla în strictă subordine, « docilitatea » sa garanta măiestria artistului, admirabil numai în măsura în care era și un artizan perfect.

Duchamp însă inaugurează atitudinea de refuz modern a limitării conceptului de artă la cîteva materiale și procedee devenite tradiționale, dînd naștere unei adevărate inflații a mijloacelor acreditate ale artei. Din momentul în care calitatea materialului nu mai condiționează calitatea de artă a obiectului, un prim pas spre abandonarea conceptualistă a paradigmei caracter-material / obiect-fizic este făcut. Dar are loc, în egală măsură, revelația frumuseții și expresivității intrinseci a materialelor. A gîndi în *funcție* de ele — perspectiva s-a dovedit hotărîtoare și cu destule consecințe: de la unele limitative vis-à-vis de intenția artistului (încă Lipschitz nota în prefața catalogului expoziției sale de la New York în 1957: « Formele. . . le studiez înainte de toate din punct de vedere tehnic. Am grijă să elimin orice nu se potrivește cu bronzul ») la unele de totală dezinhibiție, cu premisa « orice operă trebuie să fie liberă de orice tehnică, orice material, orice sistem » (Pevsner, *Mărturii*, Editura Architecture d'Aujourd'hui, 1952, Paris), ce culminează cu o atitudine de fetișizare în care materialul însuși devine motivul « inspirator » al lucrării (este de citat, în acest sens, declarația autorului unei sculpturi metalice de 4 m: « prima intenție în realizarea acestei lucrări a fost să demonstrez calitățile fizice ale oțelului. . . să creez situații în



care calitățile sale mecanice de structură să devină explicit vizuale »).
« Îmbătrînirea » din punct de vedere expresiv a mijloacelor acreditate este doar unul din motivele primenirii mediilor în sculptură; dezvoltarea tehnologică ar fi altul. Și încă altul: orientarea acestei arte în afara complexului muzeu-galerie-colecție și reabilitarea ei ca o cantitate arhitecturală. De aici și noile sale necesități ca artă în aer liber: folosirea unor materiale mai ieftine, îngăduind o realizare mai rapidă dar și durabilă a unor lucrări cu scară mult crescută față de secolul trecut, au devenit tot atîtea stringențe. În acest context, materiale înseși ale arhitecturii s-au impus de la sine, ca și principiul utilizării lor perfect funcționale, fără urmă de romantism tehnologic: cimentul, cheresteaua, oțelul, fierul, cărămizile, diferitele materiale plastice, aluminiul, fibra de sticlă, rășinile poliesterice, ceramica etc. sînt, statistic vorbind, mai des folosite decît « bronzul și aurul, aceste materiale glorioase și stupide » după expresia lui Sartre, din 1946.
Apariția conceptului de artă « temporală », favorizat de reconsiderarea tabuurilor în ce privește « furnizarea » cu material a sculpturii, a atras după sine folosirea unor medii care contează cu sau chiar scontează perisabilitatea. Se pot plasa aici sculpturile pneumatice, tuburile de lumină fluorescentă, cilindrii de plexiglas umpluți cu plasmă gazoasă colorată, diferite alte experiențe cu medii mixte (carton ondulat, piele, sfoară, pînză întinsă pe schelet de șipci etc. etc.). « Majoritatea formelor acestor lucrări temporale — scrie Richard Koshalek sub titlul *Un nou idiom al artei publice*, în catalogul expoziției „9 artiști / 9 spații", organizată în 1970 la Minneapolis — derivă în mare măsură din calitatea spațiului în care sînt prezentate elementele naturale (pămînt, iarbă, tufiș, roci, cherestea) și materialele confecționate de către om (beton, asfalt, plexiglas) fiind folosite în diferite combinații». Evident, fenomenul nu poate fi considerat din punctul de vedere al păstrării ortodoxiei genului. El face parte dintr-o altă orientare a experienței artistice care nu poate fi privită cu indiferență și care, printr-o serie de funcții compatibile cu noul său substrat material, implicit democratizator se oferă și studiului sociologic.

CRISTINA ANASTASIU-CONDIESCU

Pag. 46:
ION VLASIU: Stihia apelor, marmură
MIRCEA SPĂTARU: Marțian, material plastic
Pag. 47:
PAVEL ILIE: Compoziție, chirpici, plastic colorat.
Pag. 48
COSTEL BADEA: Icar, gresie
OVIDIU BUBĂ: Formă, sticlă, opal
ANA LUPAȘ și MIRCEA SPĂTARU: Joc de-a Prometeii, lemn, fibre textile, blană

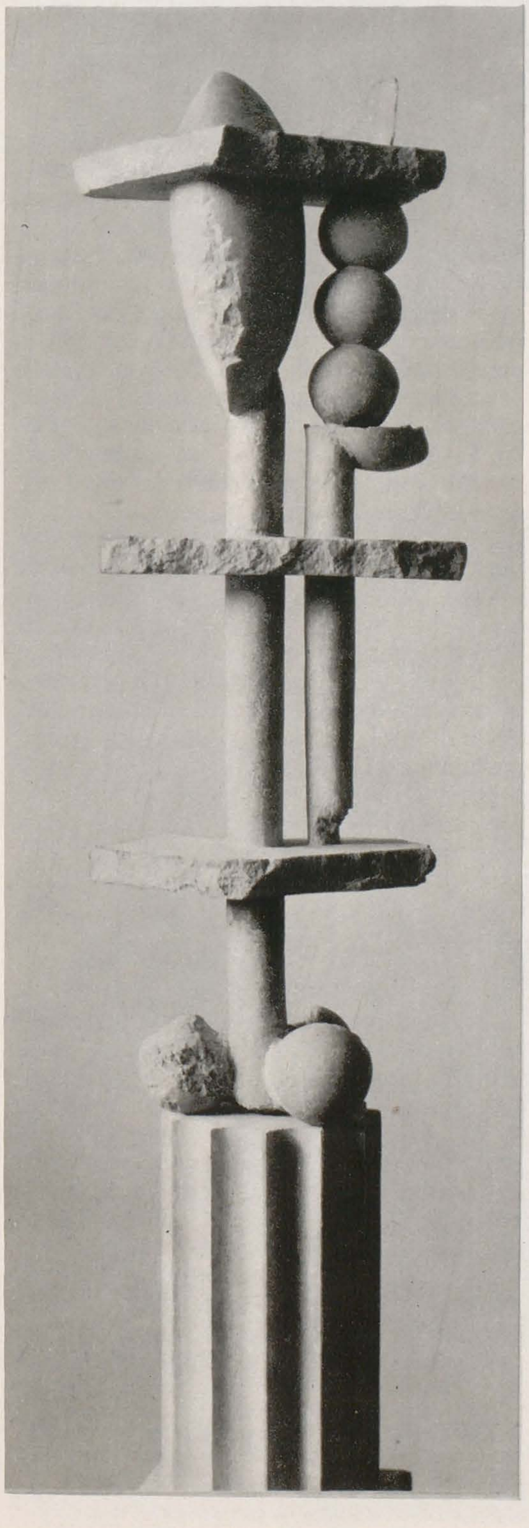
LABORATOR
Gorduz

O antologie a sculpturii românești, făcută nu pe unități genealogice, ci « heraldic », l-ar anunța și pe Vasile Gorduz printr-un « cîmp sidefiu cu himere », ca și pe Paciurea, blazon aerat al formelor închise, atît ca geometrie spațială cît și ca opoziție deliberată față de reperele extranee lor. Istoricește vorbind, atitudinea aceasta constituie punctul de convergență a două momente distante privite sub raport cronologic, « pre-avangardismul » lui Paciurea regăsindu-se în « post-avangardismul » lui Gorduz (dincolo de o similară resimțire a inadecvării sculpturii, ca act saturat de materialitate, la aspirația pentru o artă mai « intangibilă »), printr-un egal resentiment de variantele « constructiviste » ale epocii.

« Himerofilia » lui Gorduz este garantată de o bună cunoaștere a teritoriului advers, probat prin lucrările din primii ani de expunere; ea este îndrăzneala de a lua figurilor geometrice numai « ținuta », acuratețea formală, ambalajul și de a le face să susțină teza opusă a indeterminatului și infinitului principiu vital.

Seria « Germinațiilor », începută în 1966, și care pune în mai multe variante o problemă de raport între sferă și semisferă, inaugurează acest proces de hibridizare: pe măsură ce conturele devin mai ferme, volumele mai compacte, suprafețele mai neutre, forma geometrică capătă un paradoxal caracter iluzoriu, univocitatea îi este anulată, devenind mai « imprecisă » chiar, prospectiv vorbind, decît unele dintre variantele organiciste anterioare. Geometrismul ca principiu al armoniei, propovăduit de constructiviști, este aici pus în poziția inferioară, doar ca vitrină, « mod de prezentare » al vitalismului, imagine cu funcție similară releveului anatomic din arta figurativă. « Podurile » ulterioare plasează această tentativă de convenționalizare a formei pure într-un context pitoresc — planuri multiplicate, culoare, « poante » dadaiste — care, secundată de o neobișnuită indiferență față de material, dezvăluie natura implicit polemică a acestei arte, pentru care marea decepție nu o constituie, ca pentru Maillol, natura, ci lipsa de « aură » a geometrismului.

CRISTINA ANASTASIU-CONDIESCU



Obiectul

Decurgînd dintr-o analiză (sau o reinterpretare) a posibilităților artistice în vigoare (pictură și sculptură), *obiectul ca gen artistic* își subsumează acele condiții istorice și practice necesare accentuării potențialului de semnificație estetică. Nu trebuie însă să uităm că — în mod paradoxal — originile adevărate ale obiectului (și ale *objectorului* — creatorul de obiecte) trebuie căutate nu neapărat în programul artei moderne; mentalitatea arhaică prin care s-au produs instrumente introduse în procesele ritual artistice constituie o supoziție poate hazardată, dar plauzibilă. O asemenea prospectare istorică ar explica preocupările artiștilor români ca sens, ca actualizare și în fond ca ideologie artistică. Dar să restrîngem discuția la domeniul strict al practicii artistice. Este adevărat că statutul obiectului este ambiguu (în perspectiva unei discuții scolastice), dar, după cum se știe, ambiguitatea este maximum de informație (găsim aici o explicație a interesului pentru obiect ca nouă și mai complexă posibilitate de raportare la realitate). Ar fi chiar tentant să spunem că prin obiect artistul are un acces mai spontan, imediat, la materie și material, ceea ce sporește considerabil teritoriul practicii estetice (de altfel și pentru receptor, nu numai pentru artist). Diferențele (în contextul artistic-omologat) țin de tehnica specifică de producere a obiectului. Analiza optică sau referința spațială (ceea ce în alți termeni înseamnă practica pe suprafață sau în volum) sînt înlocuite prin asamblajul precedat de o alegere, de o frecventare de către artist a materiei în starea ei nonartistică, de pură obiectualitate; se creează astfel analogii cu obiectul, utilizabil și util, semnalînd prin operațiunea « manevrare manuală » și un *spațiu diferit al percepției decît cel al picturii și sculpturii* (nu toate categoriile de obiecte pot fi receptate numai la acest nivel senzorial, deși acest *con-sens*, această conlucrare a simțurilor este scontată). Reperul « pictură » și reperul « sculptură » sînt introduse în discuție pentru a explica atitudinea estetică și implicit determinatoare a genului. Apariția elementului alogen în cubismul sintetic a reîncărcat tabloul cu datele fizice, concrete, ale realității, după o perioadă de strictă, și în mare parte teoretică, analiză a fenomenelor viziunii; derivatele acestei atitudini (care explică și colajul) de practică artistică (exercițiu intim al artistului în atelierul său) sînt chiar mai fructuoase pentru geneza obiectului: din timpul cubismului este cunoscut un obiect « fabricat » de Picasso din țeava și ghidonul unei biciclete uzate închipuind, în această nouă ordine, craniul hieratic al unei bovide. Din 1913, de la celebra expoziție « Armory Show », datează acele ready-made ale lui Duchamp, precum și *principiul de banalitate* (implicat în mare măsură în estetica obiectului). Răspunzînd unei întrebări referitoare la « Fîntîna » semnată derutant « R. Mutt », Duchamp spunea: « Nu este important dacă R. Mutt a fabricat obiectul. Este important faptul că el l-a *ales* (s.n.). În acest caz, alegerea făcută de un *artist* (s.n.) este determinantă ». Un alt fir istoric trebuie tras din demersul lui Schwitters, din estetica (poate mai puțin clară) acelor Merzbau, din asamblajul care urmează o ordine artistică, chiar dacă modul de prezentare desființează canonul artistic. Obiectul parodic și persiflant dadaist devine în suprarealism « mobilier pentru ochiul mental », tinzînd la semnificația poetică, pe urmele celebrei definiții date de Lautréamont. Toate acestea, reluate însă din perspectiva abordării realității, se regăsesc în dezvoltările contemporane ale obiectului. În acest sens, P. Restany, definind noua condiție a artistului contemporan, scria că noua problemă artistică nu e de fapt o problemă de artisticitate, ci o ipoteză în raport cu realitatea, o descoperire a ei, o nouă ecuație a existenței umane în mediul ei, o « ontogenie a realității ».

Intenția acestei expoziții posibile (și cititorul este rugat, pentru completarea imaginii de ansamblu, să parcurgă ilustrația întregului număr precum și numere mai vechi ale revistei) este prezentarea demersurilor cîtorva artiști români de a accentua expresivitatea plasticității prin mijloace care nu țin de cele ale picturii sau sculpturii, căutînd în obiect o posibilitate mai activă de referință la evenimente (afective, istorice, personale, sociale) care nu mai pot fi vehiculate prin mijloace pure sau consumate (ca energie).

La Ion Bitzan, pe dialectica ascunsului / dezvăluitului se descrie o fenomenologie a materiei, o dialectică devenită astfel mijloc de expertiză a validității artistice a realului impur (și îndeobște socotit neartistic). Prin intermediul materialelor garantate (prin decizie personală) ca sens artistic se descrie un proces de intervenție în domeniul domestic agrest sau urban. Există de altfel o indicație a metodei personale de creație: pe textul conținut ca legendă de o lucrare intitulată « Obiect poetic » se poate citi un mic poem (din care cităm începutul): « Îmi place să privesc pe nevăzute, prin ferestrele deschise ale caselor. . . ». Cutiile din piele conținînd mici piese de alamă — intitulate « Fastul obiectelor desuete » rezultă din această extragere prin văz. (Semnificația psihanalitică nu trebuie evitată într-o interpretare mai generoasă.) Tehnica de execuție se conectează intim la structura generală a obiectului real și este în acest sens o tehnică de deturnare prin care se montează — amplu regizat — un efect de surpriză. La Bitzan atitudinea de constructor de obiecte este cea mai bine definită, în sensul stabilității sale estetice — forma cea mai evidentă a acestei atitudini nefiind obiectul ca atare, ci asamblajul de tip ambiental. Ansamblurile sale noi (vezi « Generatoarele de imagini » prezentate în revistă, nr. 10/1972) implică și un program teoretic necesar redefinirii imaginii ca posibilitate iconică. Obiectele lui Horia Bernea aparțin unui context — care funcționează ca « mitologie personală ». Proiectul personal este evident mai ales în titluri, straniu și pur eufonice, trimițînd la un program artistic de lucru, care, în final (o expoziție), va dezvălui probabil în întregime mesajul. Construcția obiectelor propuse în expoziția noastră indică o tehnică picturală, ceea ce echivalează cu intențiile (avansate în diferite ocazii) lui Bernea de a supune pictura la un alt canon de emisie. Plimbarea ideii plastice prin medii eterogene (concept, desen, pictură de șevalet, obiect) contribuie paradoxal la omogenizarea ei.

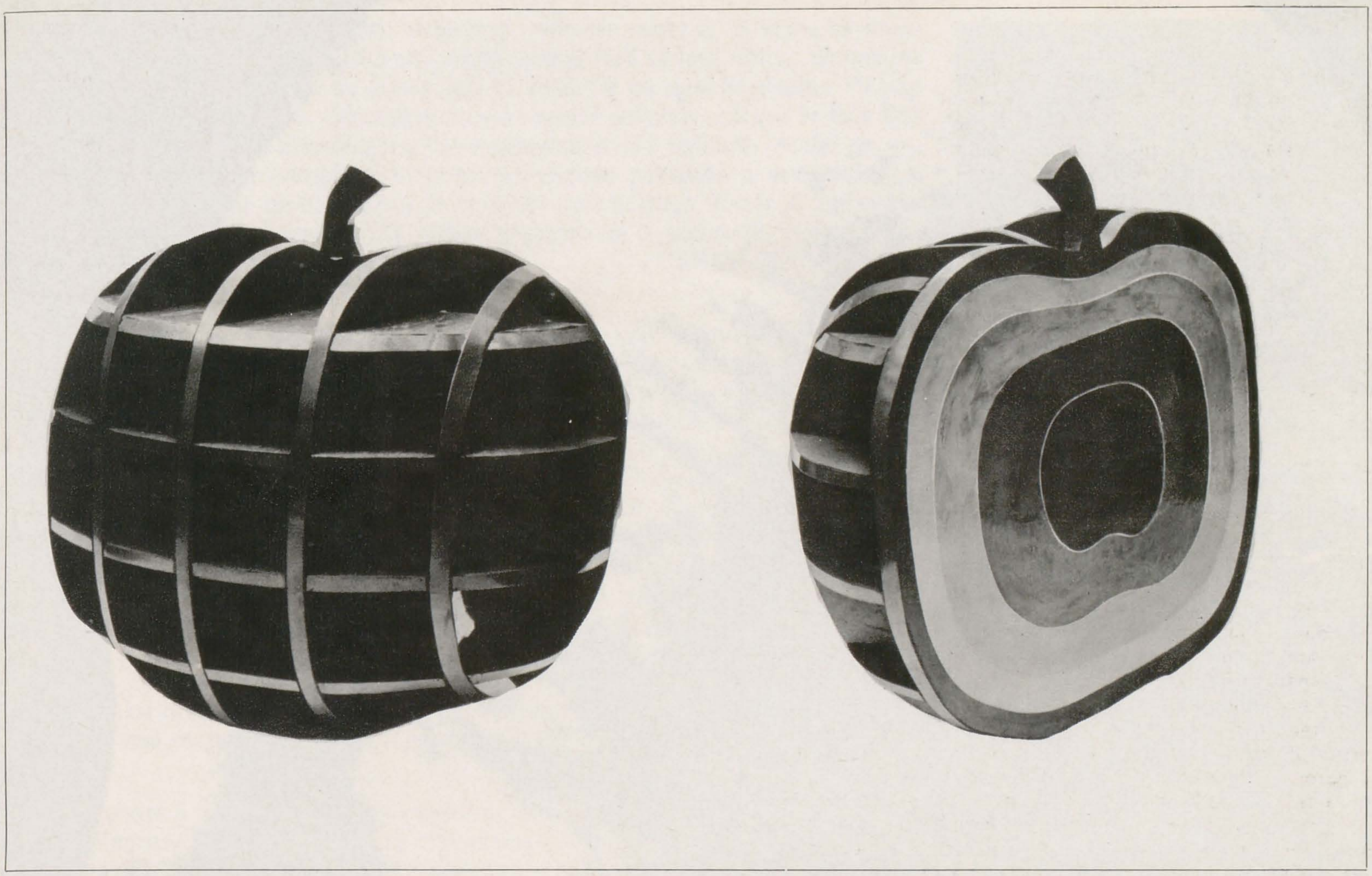
S-ar putea alege din lucrările lui Pavel Ilie un obiect abia desprins din starea de tablou, intitulat « 4 oi albe sub clar de lună », din anul 1969, pentru a ilustra o altă modalitate de a trece spre obiectul / construcție. În acest caz, pînza pe care se detașează elementul obiectual ține loc de cadru de referință, referă deci la pictură (operație pe pînză) ca modalitate istorică de expresivitate (practică istorică ajunsă la un punct critic). Lucrările ulterioare ale lui Pavel Ilie (a se vedea în acest sens nr. 1/1971 al revistei) au arătat că această fază a fost absolut justificată, demersul său reluînd tradiții artizanal-populare pentru a capta o mentalitate creatoare autohtonă. La Șerban Epure, două tendințe de creativitate adverse în plan tehnică / mesaj sînt caracteristice; *a)* asamblaj de materiale cu funcție skeumorphă (faza expresionistă din expoziția de la Ateneul tineretului 1970) — și *b)* obiect de serie (multiplu) generat de o estetică a calculului și posibilităților matematice. Dacă în cazurile precedente obiectul face parte dintr-un ambient, la Șerban Epure obiectele, « Bandă S — variantă spațială », mai caracteristice pentru artist, sînt manipulabile ca însăși condiție a receptării lor.

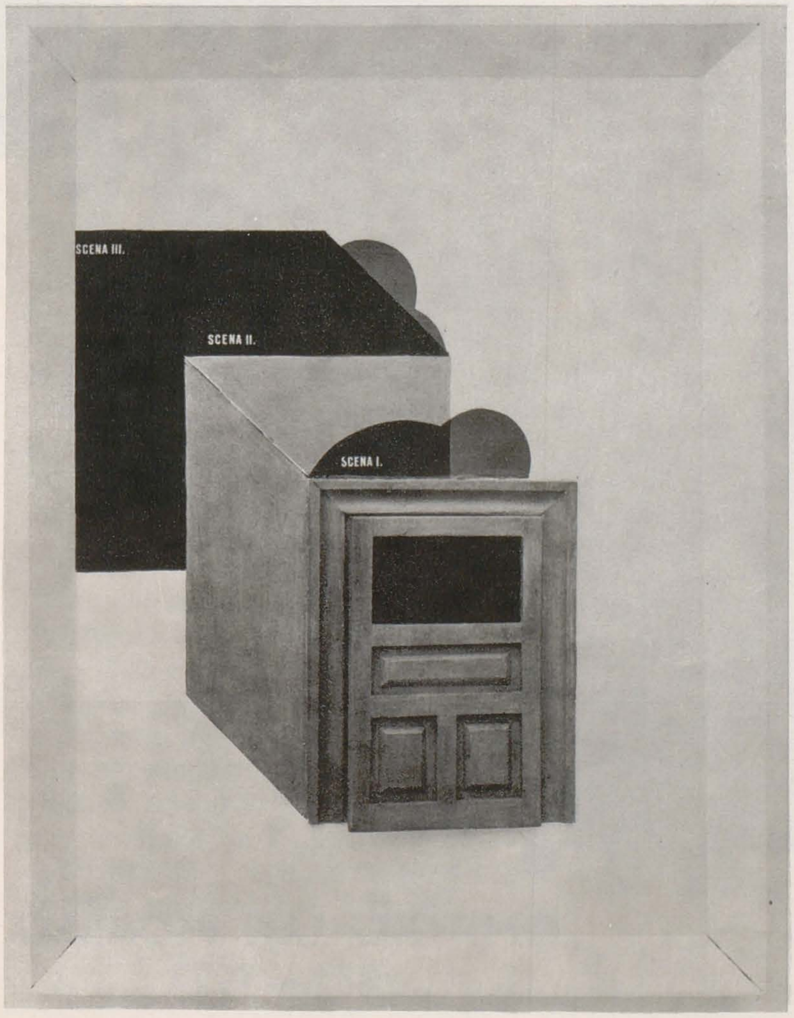
Obiectele lui François Pamfil descriu « situații », sînt ipoteze pentru « mimesis » (ca valoare de acțiune sau — sens prin cimilitură — ca acțiune de a stabili valoare). Caracteristica este a însuși obiectului ca gen, și în acest sens faptul că obiectele ar putea fi înseriate ca pictură e neimportantă. Un obiect de factură specială este o lucrare intitulată « Fals autoportret » de H. Constantinescu. În el se pot recunoaște caracteristici sugerînd designul, dar prin proiectare poetică cu mijloace de designer (serialitate încorporată într-o dimensiune stabilită) rezultatul nu se încadrează într-o atitudine antidesign, ci se stabilește cu o margine de ambiguitate în definiția posibilă a obiectului ca gen.

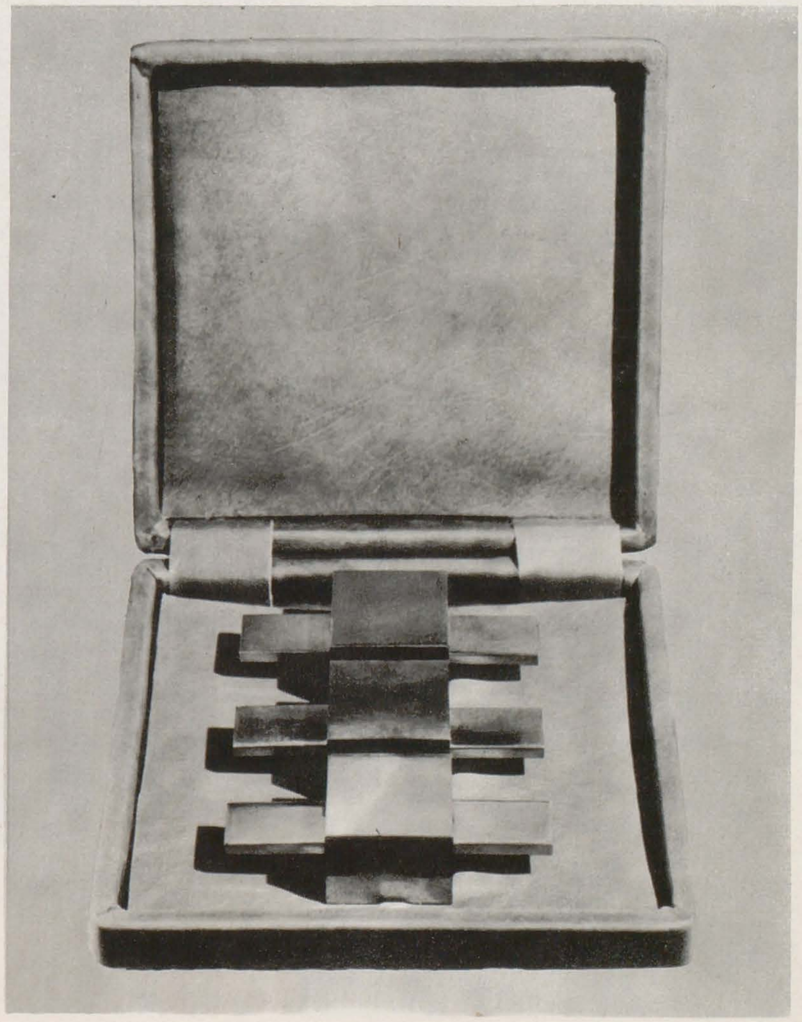
Obiectivul lui Barbu Nițescu se referă mai ales la sculptură, la statutul ei și la materialele ei. Utilizarea plasticului aici implică o atitudine parodică mai ales prin forma celulară mecanizată a naturalului, obiectul / măr. La Crina Ionescu se dezvoltă în spațiu un motiv grafic de proveniență op (vezi nr. 7/1972 al revistei). Cîștigul prin trecerea de la desen la obiect este într-adevăr minim, dar nu neglijabil. Aceste cîștiguri țin de o diversificare a experienței artistice personale, în sensul înzestrării acestor obiecte cu un coeficient apreciabil de plasticitate spațială.

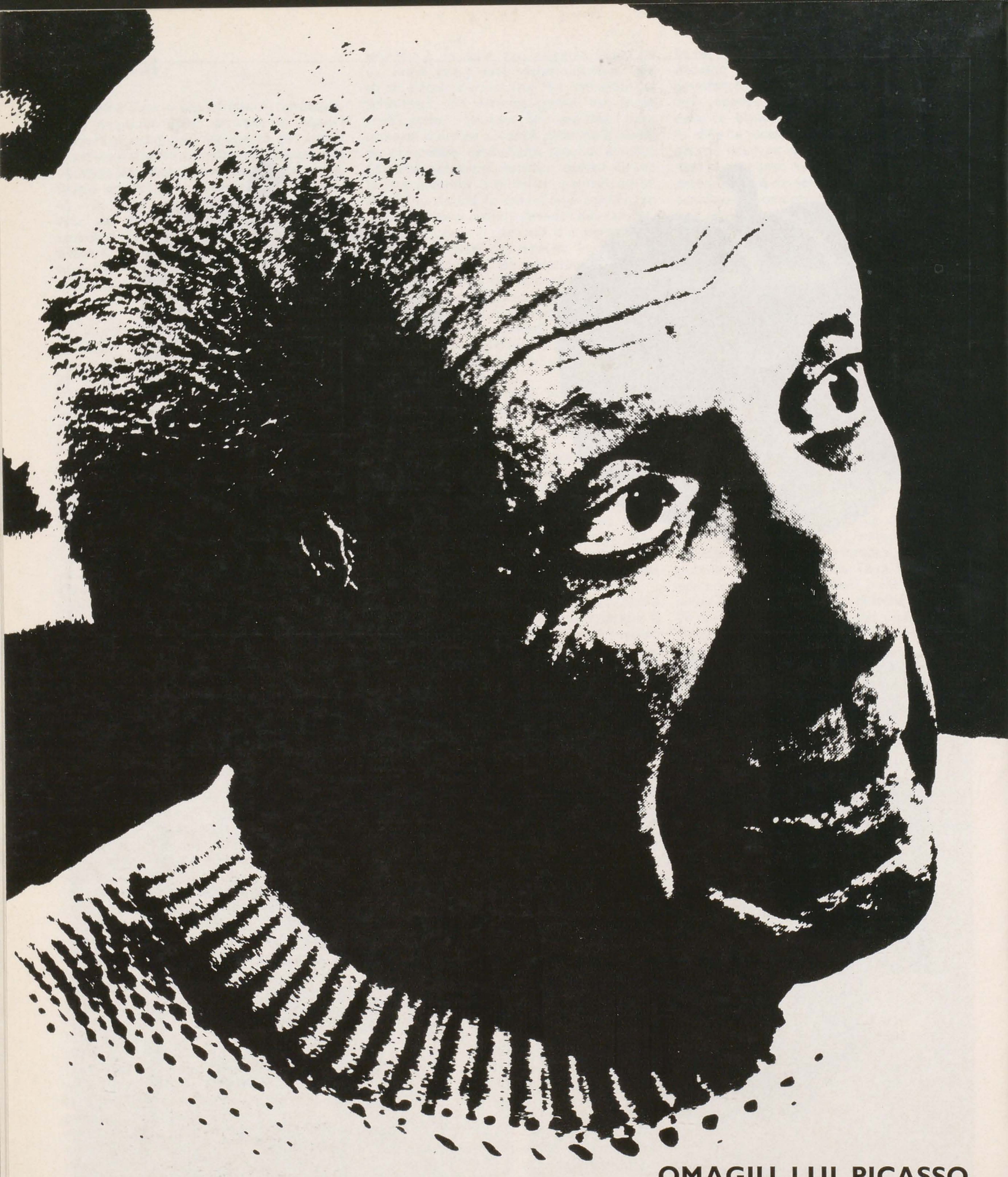
IULIAN MEREUȚĂ

1—2. *BARBU NIȚESCU: Măr, plastic colorat, 1972;* 3. *FRANÇOIS PAMFIL: Intrarea artiștilor, lemn, sticlă, acrilic;* 4. *ION BITZAN: 3 determinatoare fine, piele, alamă, 1969.*




SCENA III.
SCENA II.
SCENA I.





OMAGIU LUI PICASSO
1881—1973

Pablo Picasso, un bărbat scund, înflăcărat, nervos, repezit, în stare să muncească cu înverșunare, neputînd sta multă vreme fără să facă nimic, totdeauna la trîntă directă cu viața, de acord sau în opoziție cu evenimentele: Picasso nu e niciodată indiferent. Din cauza numeroaselor solicitări cărora le face față ne este, fără îndoială, atît de greu să-l înțelegem și să-l definim. Astfel se explică acea clasificare complexă în prea numeroase perioade a unei opere a cărei diversitate nu cere totuși a fi rînduită cu strictețe. După o asemenea analiză riscăm ca, în fiecare zi, să vedem născîndu-se o perioadă violetă, una unghiulară, copilărească sau caprină. PIERRE DESCARGUES

[. . .] ușurința cu care realizează tot ceea ce vrea este efectul unei măiestrii excepționale. Ar fi putut obține succese strălucite ca pictor academist, dacă n-ar fi fost un artist extrem de serios și devotat lui însuși, refuzînd să-și risipească talentul pentru succese mondene efemere. Confundă bucuros creația cu născocirea, așa încît și-a schimbat de mai multe ori stilul pentru a asculta de impulsurile de moment și a inventa ceva nou. El nu caută, găsește. Dar ceea ce găsește e totdeauna neașteptat și surprinzător, din cauza spontaneității cu care spiritul său foarte vioi se alătură impulsurilor sale. Nu e preocupat să integreze operele noi celor pe care el sau alții le-au făcut înainte. Şi atunci cînd se inspiră din motivele trecutului, le schimbă atît de radical încît în ele nu mai rămîne decît realizarea ideilor sale din acel moment special. Nici în viață nu e mai moderat ca în artă; și părerile lui sînt uneori contradictorii și violente. Dar, oricare ar fi lucrul pe care îl afirmă, e totdeauna sigur de el și vorbește cu o autoritate formidabilă. De la moartea lui Cézanne, nici un pictor n-a avut mai multă influență ca Picasso în lumea artei. LIONELLO VENTURI

Picasso poate fi tot atît de uman și caustic ca Toulouse-Lautrec, la fel de scrupulos ca Ingres, la fel de masiv ca Michelangelo și tot atît de sentimental ca Greuze; și poate fi cu desăvîrșire abstract și lipsit de orice valoare în afara simplei reacții fizice față de formă. Totuși, Picasso însuși a afirmat, el nu se schimbă niciodată; în toate picturile sale trebuie să căutăm aceleași principii de desen, aceleași valori, aceeași obiectivitate. HERBERT READ

Picasso inventează totul și dacă un lucru a mai fost inventat, nu se descurajează, ci îl inventează de la capăt. Invenția este felul lui de a merge înainte, în salturi de cangur, fără a se gîndi prea mult în ce direcție anume. G. C. ARGAN

S-a spus despre Picasso că operele sale sînt mărturia unei dezamăgiri precoce. Eu cred tocmai contrariul.
Totul îl încîntă, și talentul, ce nu-i poate fi contestat, mi se pare a fi în slujba unei fantezii care amestecă așa cum trebuie ceea ce e fermecător cu ceea ce e îngrozitor, ceea ce e abject cu ceea ce e delicat. Naturalismul său îndrăgostit de exactitate este dublat de acel misticism care în Spania zace în fundul sufletelor celor mai puțin religioase. GUILLAUME APOLLINAIRE

Revoluția pe care a reprezentat-o arta lui Picasso a fost, în esența ei, antiburgheză. « Mai bine să greșim decît să ne osificăm », spunea un alt compatriot al său, Juan Gris. Şi e adevărat, Picasso însuși a avut uneori sentimentul că a greșit, s-a întors la forme pe care le părăsise mai de mult, a abordat stiluri dintre cele mai diferite, cu o febrilitate ce-i contrazice propriile cuvinte, « eu nu caut, găsesc ». Dar de osificat, el nu s-a osificat niciodată.
Picasso e un moment central al istoriei intelectuale a secolului al XX-lea. Asupra acestei afirmații s-a creat de mult un consens unanim. Dar el e și un moment al conștiinței umane, protestînd împotriva tihnei burgheze și a războiului, a gustului mărunt și a mizeriei. DAN GRIGORESCU*

* Extrase din albumul «Picasso», Editura Meridiane, 1971.

EDOUARD PIGNON

GASTON DIEHL

În cadrul schimburilor culturale dintre România și Franța, sub auspiciile Consiliului Culturii și Educației Socialiste, s-a deschis în ziua de 14 mai, în sălile Dalles, expoziția pictorului Edouard Pignon.
La vernisaj au participat Dumitru Ghișe, vicepreședinte al Consiliului Culturii și Educației Socialiste, Francis Levasseur, ambasadorul Franței, Brăduț Covaliu, președinte al Uniunii Artiștilor Plastici, membri din conducerea Consiliului Culturii și Educației Socialiste, membri ai ambasadelor străine, artiști, critici de artă. Au fost prezenți, de asemenea, Edouard Pignon și soția sa, scriitoarea Hélène Parmelin. Au luat cuvîntul Dan Hăulică, critic de artă, președinte al secției române A. I. C. A., care a pus în lumină etapele și trăsăturile fundamentale ale artei lui Pignon, și Francis Levasseur, ambasadorul Franței, care a subliniat importanța deosebită pe care Ministerul Afacerilor Externe și Ministerul Culturii din Franța o acordă acestei manifestări.
În ampla expoziție din sala Dalles figurează picturi, acuarele și desene din diferite etape, proiecte de costume pentru o serie de piese și fotografii după relieful ceramic de la Casa de cultură din Argenteuil (1970).

În ciuda proliferării marilor ansambluri moderne cu fațade monotone, cartierul Alésia încă a mai păstrat ceva din acel desuet surîs provincial ce-l avea înainte. Restaurantul din mica piață învecinată, cu umbrarele lui artificiale, te face chiar să te gîndești la cîrciumioara de altădată. În vastul imobil construit pentru artiști acum vreo patruzeci de ani, atelierul lui Pignon, în rînd cu strada, pare, la fel ca acela care îl locuiește, gata să primească pe trecători. Mulți tineri îi trec pragul, știind că întotdeauna vor găsi îmbărbătarea și experiența unui vîrstnic dispus să discute cu ei fără ifose, ca între vechi prieteni. Îngusta și tihnita *rue de Plantes* a devenit, prin fluxul circulației spre autostrada din apropiere, una din axele frecvent folosite de cei ce sînt nerăbdători să scurteze drumul pentru a scăpa de capitală. Și totuși zgomotul nu pătrunde în atelier datorită prezenței, în fața ușii, a unei minuscule grădinițe ce formează o izolație, un meterez, și unde, printre tufișuri și arbuști, cîteva flori au izbutit chiar, nu fără greutate, să înveselească asfaltul ce le împresoară. Înăuntru, stăpînului casei nu îi este cîtuși de puțin greu să facă să domnească o ambianță senină, propice lucrului sau convorbirilor amicale. Sus de tot, la nivelul mezaninului ce taie în parte impozanta masă, se zăresc cîteva lucrări ale sale mai vechi, amestecate cu tablouri și desene de Picasso, care ne aduc aminte de strînsele legături ce existau de ani de zile între cei doi artiști. Dedesubt, imense pînze, cuprinzînd tot spațiul, pornesc la asalt înșiruindu-se de-a lungul pereților unde stau

încă prinse acuarele și machete de decor, ca o ultimă mărturie a unor strădanii recent depuse. În sfîrșit, pe două mese, instrumentele pictorului, godeurile, tuburile zac împrăștiate printre mapele de desen întesate cu studii și printre carnetele de crochiuri; și toate astea într-o dezordine creată de mîna care, lucrînd, își alege după trebuință unul după altul fiecare element, fără a încetini o clipă acțiunea creatoare. Căci totul aci respiră iuțeala, avîntul, puternicul dinamism, începînd chiar cu autorul pînzelor, vibrante încă, dar neterminate, aflate pe șevalet. Singura excepție — dominînd toată scena, cu un aer batjocoritor, de pe falsul ei piedestal —, o veche armură proptită în pragul scării ne amintește totuși că a servit acum cîțiva ani ca punct de plecare a imaginației lirice a artistului pentru a celebra fastul cuceritor al bătăliilor sale, sau pentru a-l conduce totodată la ciudata, la crîncena ironie a capetelor sale de războinici.

În plină putere a unei vîrste pe care nu o arată, cu părul roșcat bătînd în blond și luminîndu-i cum nu se poate mai bine ochii de culoare deschisă, cu chipul energic și surîzător, înfățișarea robustă, gesturile potolite, însă pline de vioiciune și de vitalitate, vorbind tare, cu un ton hotărît și viril, Pignon, la 68 de ani, a rămas aceeași imagine a neobositului, dîrzului luptător de totdeauna. Statornic în tot ce întreprinde, în idei cît și în prietenie, el nu se lasă abătut fără rost de la munca pe care o are de îndeplinit și pe care o pune pe primul plan.

Treaba nu-l sperie. Se avîntă în ea cu un soi de ardoare nesățioasă. Cea mai bună dovadă ne este dată de multiplele realizări duse la bun sfîrșit în săptămînile din urmă. Le enumeră fără nici o îngîmfare, pur și simplu fericit de a fi avut posibilitatea — și energia, adăugăm noi — de a le face pe toate deodată fără să pregete o clipă: pregătirea îndelungă și minuțioasă, studiată împreună cu mine, a importantei lui retrospective în România, pentru care a căutat și a ales chiar el operele, crearea machetelor pentru 60 de costume și 3 decoruri pentru « Hamlet »-ul de la Théâtre National du Cothurne din Lyon, care, rînd pe rînd, va fi prezentat la Marsilia, Lyon și Paris — acesta din urmă la Odeon; o expoziție ce se va deschide curînd la Galerie de France cu tema « Nudurile roșii » și cuprinzînd mai multe pînze, late de 2,60 sau 2,80 m; în sfîrșit, terminarea vastei sculpturi în ceramică « Plonjorii » de la Marsilia-Luminy. Trebuie să mai socotim și activitățile militante ale artistului și intensa lui participare la *Salon de Mai* și ne vom da seama că nu e de fel zgîrcit nici cu sarcinile ce și le asumă, nici cu timpul său atunci cînd e vorba să răspundă la problemele momentului.

De altfel se explică pe sine cu bunăvoință și vorbește cu o extraordinară ușurință despre aceste două nuduri cu formele abia schițate, cu silueta adunată și totodată amplă, ce par să se dea de-a berbeleacul pe pînzele din fața noastră, tratate în ruginiu cald cu degradeuri viguros marcate: « Desigur, am mai pictat nuduri prin 1953, dar această nouă serie nu are nici o legătură cu precedenta ». « După seniorii războiului, după capetele de războinici sau de bărbați și copii, ce m-au preocupat în vremea din urmă, simțeam nevoia să fac altceva. De cîtva timp deja începusem niște nuduri, și îndeosebi nuduri cu umbrelă de soare. În decursul anilor, strînsesem și îmi notasem impresii pe plajele din apropiere de Sanary. Spectacolul cotidian al femeilor tolănite, al oamenilor scăldați de soare mă atrăsese. Nudurile mi-au năpădit pînzele, le-au luat în stăpînire. Nimic nu este hotărît, nimic nu este determinat de la început. M-am apucat să execut, ca de obicei, sute de desene. Am adus un model de trei ori pe săptămînă ca să am mai mult răgaz de gîndire, ca să pot stabili un dialog cu nudul, cu aceste forme ce se revelau și creau o lumină diferită ».

Preocupat să-și precizeze gîndul, el adaugă: « Dacă iau de pildă capul acesta de războinic cu trăsături verzi ce se detașează puternic pe fondul galben, evident că e vorba de un fel de scriere exclusiv interioară. Dimpotrivă, într-un nud scrierea dispare, semnul rămîne abia vizibil; un buchet de lumină, un decupaj pe un aplat cu neîncetate modulații. Trebuie așadar să revin la forma cea mai simplă, la aspectul cel mai decantat, trebuie să evit liniile ciopîrțite spre a regăsi contactul cu natura. Privirea mea plimbîndu-se asupra întregului nud se oprește mai mult asupra picioarelor, care seamănă cu două coloane și ajung să aibă o mai mare însemnătate decît torsul. Era același demers ca odinioară în fața măslinilor. Nu dispun anticipat de o grilă. Natura este cea care îmi indică dinainte calea de urmat — și care nu este neapărat aceea a generației mele — iar viața determină formele ce devin preponderente, și se dezvoltă; simplificîndu-se ele se intensifică, se însuflețesc și iau amploare ».

« A mă apuca după Picasso, după Matisse, fără a mai vorbi de marii italieni, să pictez nuduri era inițial o aventură temerară. Totuși am avut grijă, vreme de mai mulți ani, să mă hrănesc cu nenumărate impresii.

Tema are însemnătate pentru mine, îmi dă expresia însăși a vieții și determină forma după o îndelungată drumeție. Opera în sine, pînza este cea care își procură propriile ei sugestii. Astfel nu am nicidecum intenția anticipată de a ceda vreunei senzualități, după cum nici Ingres nu voia să fie lasciv în unele din tablourile sale. Semnele care acordă un loc erotismului sînt prea facile sau prea vulgare pentru a ne trece prin minte să le utilizăm ! Fiecare epocă își are felul ei propriu de interpretare a universului dar numai felul de a privi lumea se schimbă. Mă văd obligat să cer și eu naturii ceva diferit, diferit de Matisse de pildă, care se gîndea mai mult la arabesc. Privirea mea se străduie să împreune pe pictor și pe sculptor, caută volume colorate mai fremătînde, mai nervoase la care recurgeau uneori cei de odinioară, ori regăsește anumite simplificări folosite și de Rubens în draperiile sale. Limbajul modern trebuie să păstreze un anumit respect și o oarecare dragoste față de ceea ce l-a precedat. Nu putem da cu piciorul trecutului deoarece noi sîntem rodul lui și, cel puțin în parte, moștenitorii lui ».

Cu luciditate și cu tot atît de mult curaj, Pignon lărgește dezbaterea, își consolidează pozițiile — chiar dacă uneori sînt solitare — și își asumă deplin responsabilitățile.

« Pornesc întotdeauna cu cîte o temă, dar trebuie să mă identific cu ea, să o surprind pe viu, să devin de pildă plonjor spre a putea asimila problemele și capta gesturile. Tot astfel și în ceramica mea sau tema pe care tocmai am făcut-o fiindcă este încă vie în mine; nu poți lucra decît la cald, în elanul actual ce te pătrunde.

Libertatea trebuie cucerită în fiece clipă. Artistul își joacă singur destinul, opera sa; luptă piepțiș. Își urmărește neostenit propria căutare. Ori renunță și ajunge să se plagieze la nesfîrșit. Și totuși toate se leagă prin necontenita reînnoire. Astfel, nu de mult, atunci cînd au fost proiectate pînzele din Ostende, în cursul unei mici conferințe, ținută de mine la Casa de cultură din Reims, m-a frapat o anumită analogie cu nudurile. În ambele cazuri e vorba de o pată mare ce se organizează, de o formă mare ce se desfășoară în centru, se dezvoltă. Tema nu vine la întîmplare, e vorba de o întîlnire, de un apel ce se prezintă. Iar artistul ia cunoștință prin propria sa cultură de acest lucru, îi întrevede toate posibilitățile.

Așadar, nudurile, după cum subliniam, se opun arabescului și sînt văzute aproape toate în racursiu; pentru mine ele reprezintă mai degrabă o masă ce se desprinde, niște volume definite numai prin pictură și nicidecum imitate. Cu toate acestea, cu cît mă apropiu mai mult de desenele executate după natură, cu atît pînza mea se însuflețește mai mult, prinde viață. A desena după model rămîne o descoperire constantă, căci tocmai dorința de a surprinde viața însăși este cea care dă la iveală noi forme. De ce să avem nevoie de grilă, de formule care au fost deja folosite, de o progresie apriorică? Lumea va rămîne pururi de descoperit. Important este ceea ce se cere lumii : regăsirea splendorii vieții ».

Traducere de I. Fortunescu

În ilustrație:

1. *Femei reparînd năvoade, ulei, 1946 (foto Müller, Paris)*
2. *Bărbat și copil adormit, ulei, 1970 (foto Müller, Paris)*
3. *Luptă de cocoși cu Figuri, ulei, 1959 (folo Müller, Paris)*
4. *Plonjorul, ulei, 1965 (foto Müller, Paris)*

DE VORBĂ CU EDOUARD PIGNON

GEORGES CHARBONNIER

G. C. — *A modifica lumea înseamnă, pentru om, a o supune voinței sale, înseamnă a-i da un sens exclusiv uman. Rezultă de aici că arta trebuie să aibă un sens de care nu o poți separa. Să luăm de exemplu o operă ilustră a lui Picasso: « Guernica ».*
« Guernica » poate fi privită independent de conținutul ei, de semnificația ei politică, în sensul larg al cuvîntului, de caracterul ei pamfletar, de condamnarea ororilor războiului, ba mai mult încă, a ororilor războiului civil nedrept, pentru a nu vedea în operă decît frumusețea plastică, organizarea și ordinea sa?

Edouard Pignon — Nu, nu și nu. Nu putem separa opera de subiectul ei. Dacă privesc profilul unei femei de Uccello, profilul acesta este în același timp și femeie, și arabesc. A considera arabescul ca atare înseamnă a comite un abuz de încredere, cu atît mai mult cu cît a face aceasta riguros este imposibil.

G. C. — *Dacă privești* Guernica *trebuie așadar să accepți, odată cu pînza, tot ceea ce ea reprezintă?*

E. P. — Da, altfel nu trebuie s-o accepți de loc. *Guernica* există în funcție de drama pe care Picasso a trăit-o. El este spaniol, ea este războiul din Spania. El este om și sublim: ele sînt *Dezastrele războiului*. Cum să separi, așa cum se spune, conținutul tabloului *Guernica* de forma lui . . . ? Există o dialectică între formă și conținut, cînd opera se naște, dar care le impune în cele din urmă să se manifeste inseparabil. De ce să iei pînza drept un pretext de a armoniza culori, plecînd de la orice? Resping, fiind puerile, toate definițiile sau afirmațiile criticilor care-și închipuie contrariul.

G. C. — *N-aș spune totuși că sînteți « contra » abstractizării . . .*

E. P. — Nu sînt nici pentru, nici contra.

G. C. — *Am impresia, totuși, că nu credeți în existența unui proces de abstractizare în pictură.*

E. P. — Cum n-aș crede? Sînt totuși obligat să constat unele prezențe. Abstractizarea la un Hartung există. Există de asemenea abstractizarea la Mondrian. Eu nu neg nimic. Încerc doar să mă definesc. Îmi cereți să-mi precizez o poziție în tot acest context? Dar ar trebui în prealabil definită abstractizarea. Tocmai ceea ce este imposibil într-o asemenea confuzie.

G. C. — *Și e tocmai ceea ce v-aș cere; în ce condiții credeți că o operă poate fi, la ora actuală, o operă abstractă?*

E. P. — Fapt este că arta abstractă a luat un sens, iar demersul abstract un altul. Căci abstractizarea este un demers al spiritului și nu o luare de atitudine. Nu există abstractizare la Cézanne? La Matisse? . . . Matisse pleacă de la aspectul individual al lucrurilor, apoi el încearcă să extragă legi generale; este un demers abstract. Poți să-i urmărești gîndirea, te pot exalta soluțiile pe care le propune. Dar ca luare de atitudine radicală, de la început, este expusă marelui pericol de a rămîne o simplă afirmație. Nu mă interesează. [...] Pentru mine orice pînză are un sens. Să mă explic. Iau un exemplu: cel al lui Van Gogh. Imaginați-vă o casă în depărtare, cu acoperișul roșu. Pentru a o picta, Leonardo da Vinci ar fi folosit un roșu în degradeuri, față de roșul folosit în prim plan.
Vine Van Gogh. El pune un roșu pur, îl armonizează cu o altă culoare, pe alt plan. Printr-un gest face ca viziunea lui Leonardo să pară caducă. Van Gogh înlătură spațiul geometric; îl înlocuiește printr-un spațiu colorat. Deci, impune o nouă viziune asupra lucrurilor. Dar, făcînd aceasta, Van Gogh nu a vrut să exprime un lucru din afara lumii; a vrut să exprime însăși lumea. Și nu numai un aspect vizual și superficial al lucrurilor, ci acea concepție despre lume care-i era proprie. Acest sentiment, această concepție, această viziune, întrupate în culori și linii, sînt Van Gogh. El a spart zidul arsenalului de mijloace tehnice, dar nu poți privi cîtuși de puțin o pînză de Van Gogh în lumina definiției lui Maurice Denis. O pînză de Van Gogh nu este doar asamblarea formelor și culorilor într-o anumită ordine. A reduce o pînză de Van Gogh la această definiție ar însemna s-o distrugi și să trădezi mesajul pe care el a vrut să-l transmită. Căci Van Gogh nu se distra « transpunînd » realitatea. Dimpotrivă, el smulgea adevărul ei cel mai profund. Picasso nu « transpune ». Nu « deformăm » din plăcerea sau din datoria de « a deforma ». Picasso « deformează » sau « nu deformează », ori « dă formă » etc. . . pentru a exprima un adevăr ce-l poartă în el. Tot tabloul său este făcut pentru acest adevăr, pentru a-l « transpune ». A transpune este acțiunea unui academism care deformează în mod arbitrar contururile și anihilează gîndirea, îmbrăcînd-o după modă. La Picasso violența violentează tabloul; în numele realității și nu din plăcerea de a supune distorsiunii capul unui personaj, doar de dragul distorsiunii. Cum să separe el forma de conținut? Nu găsiți că e o glumă? Cum s-ar putea scoate forma arborelui din conținutul său? Nu-i o pată de scos. Și chiar dacă este o pată . . . nu e o simplă pată. Încerc să captez și să pun în tablou arborele, vîntul, gîndurile mele, cerul meu, pe mine însumi . . . S-a făcut din observații, schimburi, reflecții, care i-au determinat construcția, nu s-a făcut doar din dorința de a exprima o linie, o culoare, un ritm: dar s-a făcut și din asta. Dacă pun un negru, dacă pun un albastru, este pentru ca ele să spună și mai mult « arbore ». [. . .] Dacă pun o pată de culoare, sau o linie curbă, ori o linie dreaptă într-un tablou, dacă această pată sau această linie fac aluzie la un copac, la un nor, la o casă, se complică totul. Trăim într-o lume mult mai necunoscută decît cea a armoniei sau a furiei, numită strict interioară. Trăim într-o lume de aluzii, poetică sau dramatică, ce importanță are . . . Atunci trebuie să insiști asupra fiecărui element, trebuie să organizezi, să exprimi complexul de senzații umane și infinite. Acesta este realismul. Dar nu trebuie ca tărîmul realismului să fie prea aproape, prea prezent, ca să te plimbi pe el mai mult cu picioarele decît cu spiritul. Nu se poate spune că ești într-un peisaj cînd pămîntul e mult mai important decît cerul. Dacă privesc masa, masa are aceeași valoare ca și figura cuiva. În funcție de interesul pe care-l atribui lucrurilor, ele capătă mai multă sau mai puțină importanță, unul în raport cu celălalt. Naturalismul nu caută raportul între lucruri: el nu caută decît o ilustrație a lumii. Abstracționismul încearcă să creeze raporturi abstracte: ele nu există niciodată. Ceea ce mă atrage de exemplu la măslini este că sînt făcuți din curbe răsucite, răscolite de mistral, așa cum sînt lîngă Toulon, vegetali și umani. Îți oferă o infinitate de curbe, dar care formează un joc de goluri și plinuri. Este acolo un joc constant care îmbină cerul și pămîntul, un joc extrem de seducător pentru mine și care-mi oferă un fel de totalitate a lucrurilor, mai mult decît o însumare de aspecte. Cînd văd creanga, o văd odată cu cerul, nu-i așa? Și nu pe fiecare separat. Este, de altfel, lecția lui Cézanne. Nu, lumea nu mă plictisește, nu mă îndepărtează de formele ei palpabile. Sînt inclus în ea. Pentru mine, obiectele nu sînt niciodată pretexte. [. . .] Stărui asupra obiectelor pentru a le face să spună ceva și nu dintr-o dorință de modernism. Aș înclina să gîndesc că insistența asupra ta însuți este de aceeași natură, despărțind inseparabilul de ceea ce îl influențează din afară. Nu « suprimi » lumea invizibilă. Îi smulgi arabescuri sau pete, lăsîndu-le cîmp de acțiune, așa-zis liber. Dar ele vor asculta în curînd de legi ale obișnuinței, la fel de riguroase ca și cea a nasului pe obraz . . .

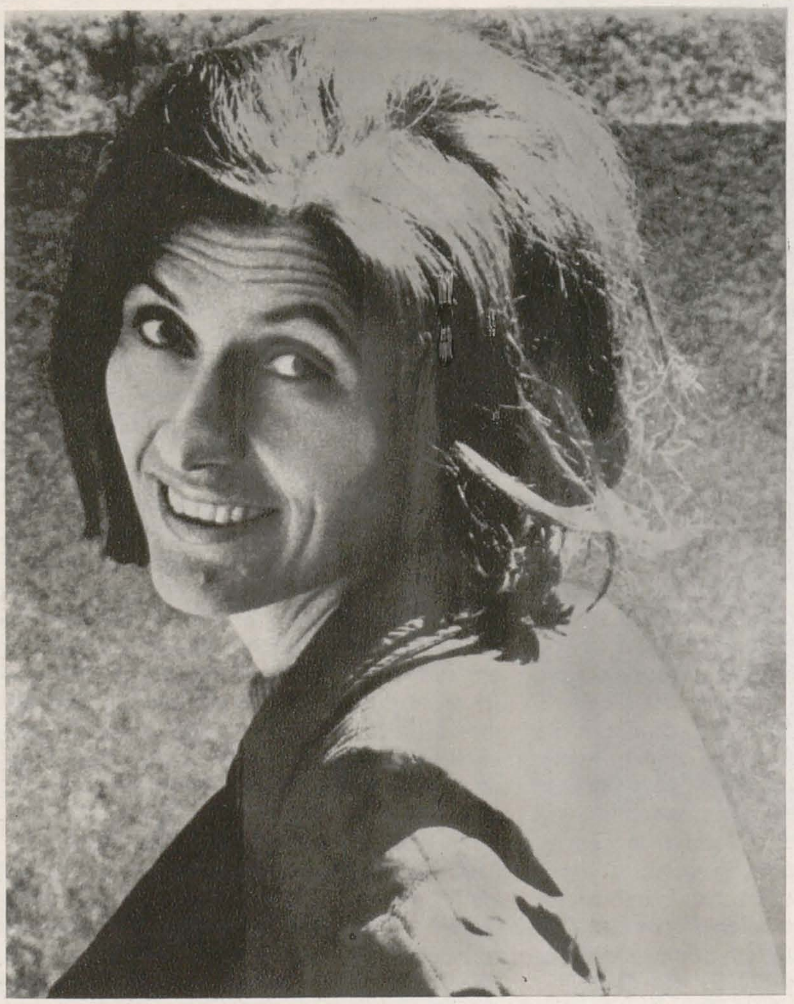
G. C. — *Cum îi situați acum pe abstracți, ținînd seama de toate acestea?*

E. P. — Refuz să-i situez pe abstracți. Să se situeze ei singuri. Eu mă situez: nu sînt un pictor abstract. A pune o pată de culoare sau o linie ori un ansamblu de asemenea lucruri nu-mi e suficient. Îmi pun alte probleme. De altfel, arta este o perpetuă descoperire și, între noi fie vorba, această eternă obișnuință de a îmbrăca pictura în uniformă este lipsită de valoare. De altfel, s-a vorbit despre abstracție în legătură cu opera mea. Nu sînt un pictor abstract, eu sînt pictor. Pictura este pentru mine un limbaj, un mijloc de a cunoaște lumea și de a mă cunoaște. Din acest punct de vedere sînt, deci, un pictor realist. Dar nu există nici o regulă a priori, nici în mine, nici în pictura mea.[1]

Traducere de RUXANDRA NĂDEJDE GAROFEANU.

---

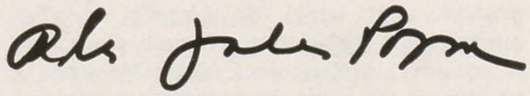
[1] Extras din volumul « Le monologue du peintre » de Georges Charbonnier, ed. Julliard.

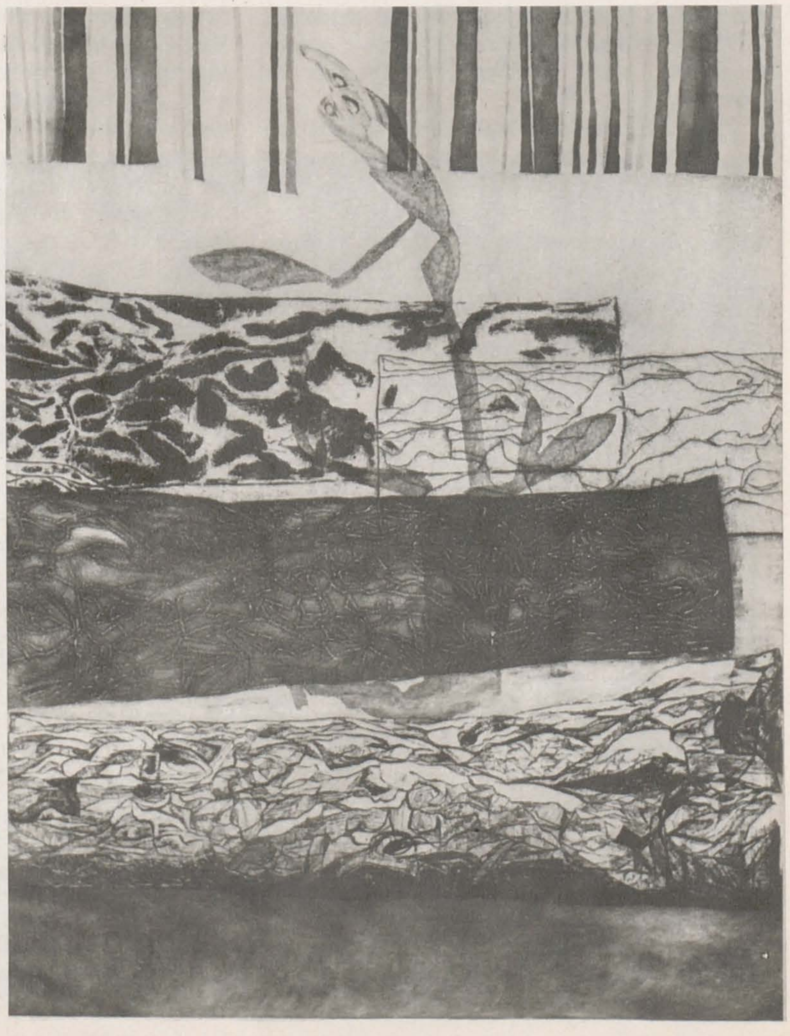


ALA JALEA POPA

Sculptor. Născută la 14 iulie 1926 la București. Studii : urmează cursurile Institutului de arte plastice « N. Grigorescu » din București (1945—1949). Din 1962 participă la expozițiile de stat și la alte manifestări colective. Participări la expoziții românești organizate în străinătate : 1968 — Köln ; 1969 — Torino, Tel-Aviv, Helsinki ; 1970 — Roma ; 1971 — Este, Düsseldorf ; 1972 — Torino. Participări la expoziții internaționale : 1967 — Tokyo ; 1968 — Leipzig ; 1970 — Entrevaux, Florența ; 1972 — Milano. Premii : 1970 — Medalie de aur, la a doua ediție a Bienalei internaționale de grafică de la Florența.

Cred că și oamenii care prețuiesc foarte puțin pe artiști sînt deținătorii unor adevăruri evidente și de necontestat, datorate, unele, tocmai fenomenului artistic.



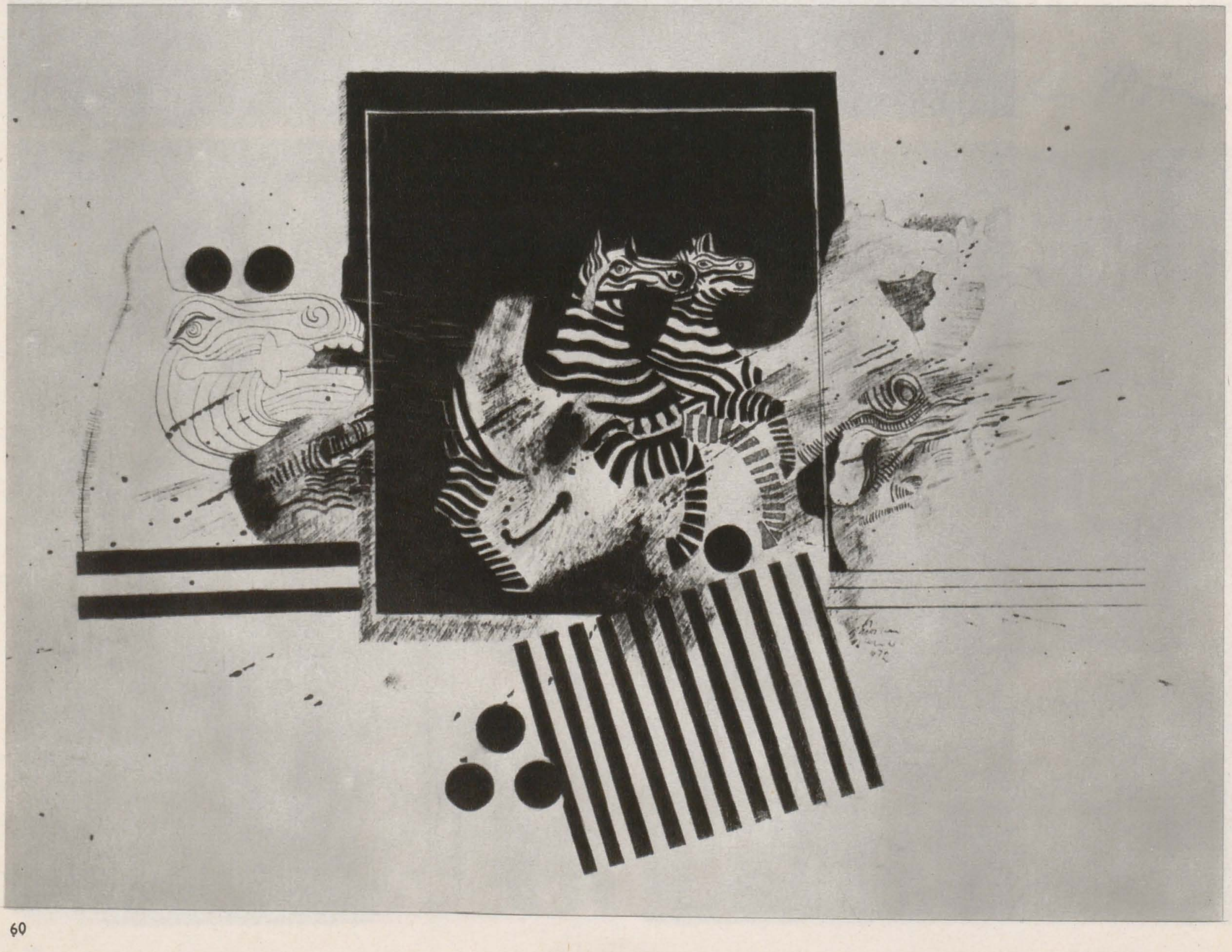


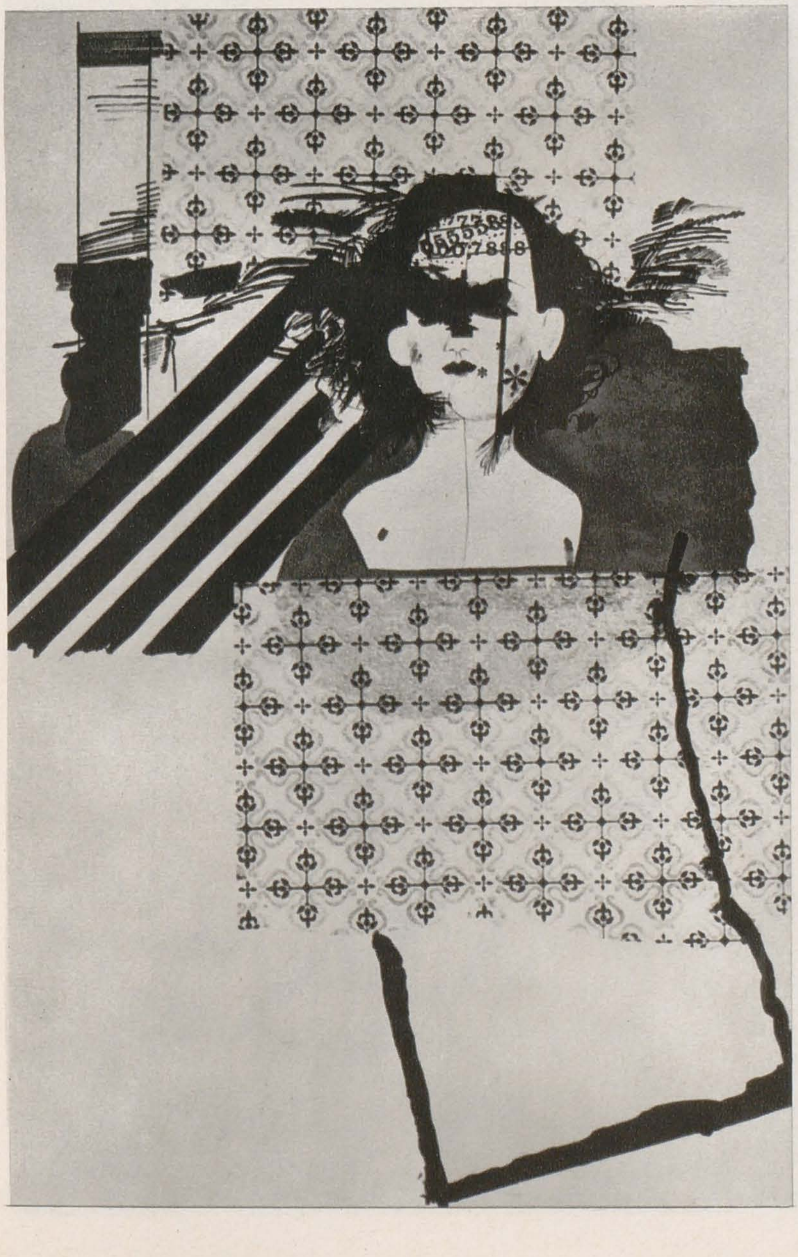
THEODORA MOISESCU STENDL

Pictor, gravor, decorator. Născută la București, la 3 septembrie 1938. Studii: absolventă a Institutului de arte plastice « N. Grigorescu » (1963). Din 1963 participă la expozițiile de stat și la alte manifestări. Expoziții personale: 1966 — București; 1969 — Torino; 1971, 1973 — București. Din 1965 participă la numeroase expoziții de artă românească organizate în străinătate. Participări la expoziții internaționale: 1967 — Tokyo; 1968 — Milano; 1969 — Lausanne, Paris; 1970 — Barcelona, Buenos Aires; 1971 — Barcelona; 1972 — Barcelona, Cracovia, Noto, Veneția, Frechen. Premii: 1968 — Premiul I al U.A.P. pentru tapiserie; 1969 — Premiul Bienalei internaționale a tineretului de la Paris, pentru lucrări de grup; 1971 — Premiul « Juan Miró », Barcelona. Decorațiuni murale — tapiserii: 1969 — Teatrul Giulești, București; Casa de cultură a tineretului, București; 1970 — complexul turistic din stațiunea Neptun; 1972 — Teatrul « M. Eminescu », Botoșani.

Caut să descopăr modalitatea în care aș putea să comunic cît mai bine cu lumea din jurul meu, de aici și încercările mele în diverse tehnici de exprimare.
Primul act de așternere pe hîrtie a gîndirii unui artist în exprimarea plastică este desenul, adnotarea imaginii pe care vrea să o dezvolte.
M-am oprit la actualul grupaj de desene pe care îl propun revistei ca fiind cele mai sincere și mai apropiate gîndirii mele.

Theodora Moisescu Stendl

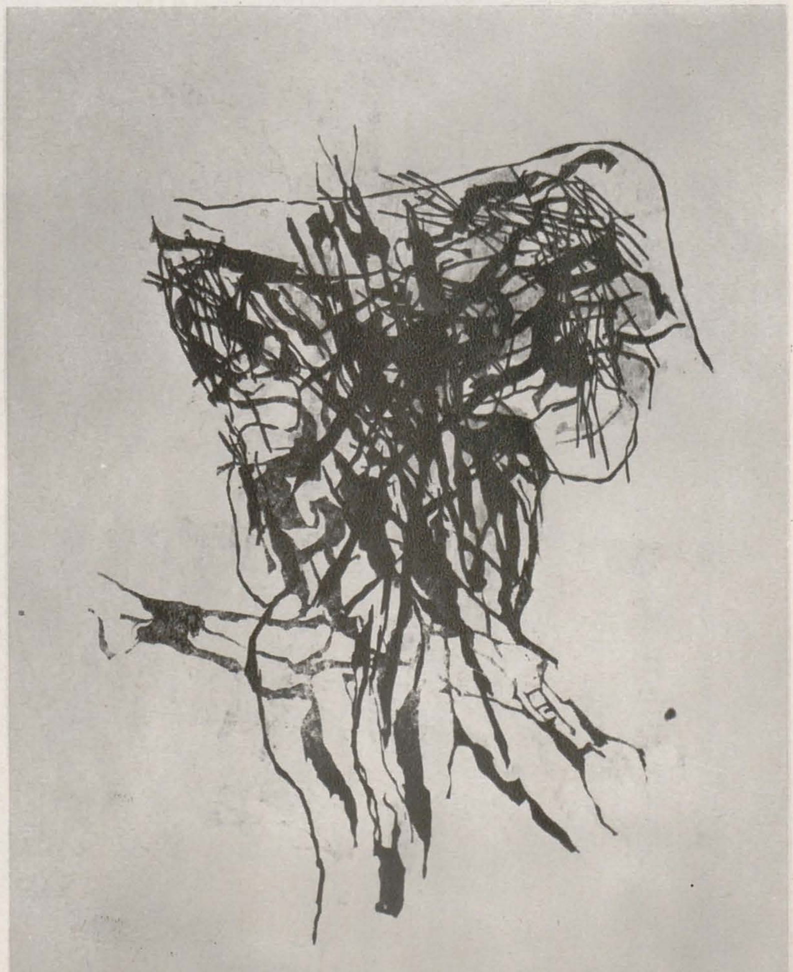




ION BĂNULESCU

Pictor. Născut la 2 februarie 1935 la Pucioasa (județul Dîmbovița). Studii: absolvent al Institutului de arte plastice « N. Grigorescu » (1963). Din 1963 participă la expozițiile de stat și la alte manifestări. Expoziții personale: 1972 — Florența. Din 1964 participă la numeroase expoziții de artă românească organizate în străinătate. Participări la expoziții internaționale: 1967 — Tokyo; 1969 — Ljubljana. Lucrări de artă monumental-decorativă: 1965 — Panou decorativ, mozaic de ceramică, Institutul politehnic din Brașov (cu Constanțiu Mara și Iosif Krijanovschi); 1970 — Tapiserie, Aeroportul Internațional București-Otopeni (cu Șerban Gabrea); 1971 — Vitraliu, Comitetul județean al P.C.R. Tîrgoviște (cu Constanțiu Mara și Cristina Crinteanu).

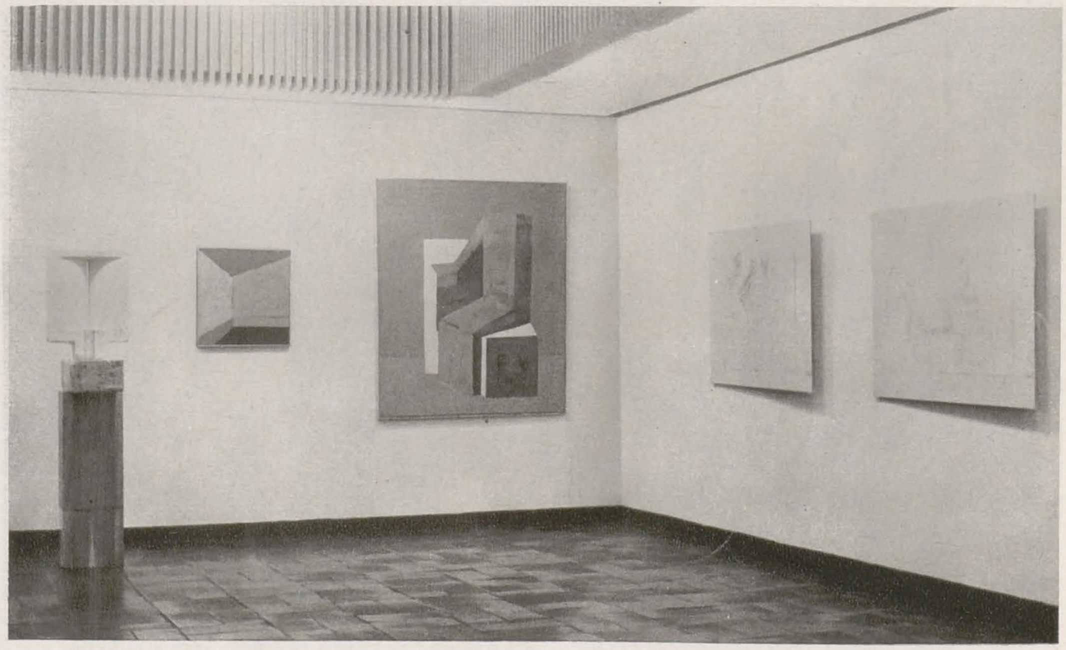
Iubesc această meserie a gravurii în lemn, străveche, pe care cu puțini ani în urmă am îmbrățișat-o și care mă pasionează — de la pipăitul lemnului la ascuțitul dălților. Am sentimentul că din această luptă cu materialul poate rezulta un lucru folositor.

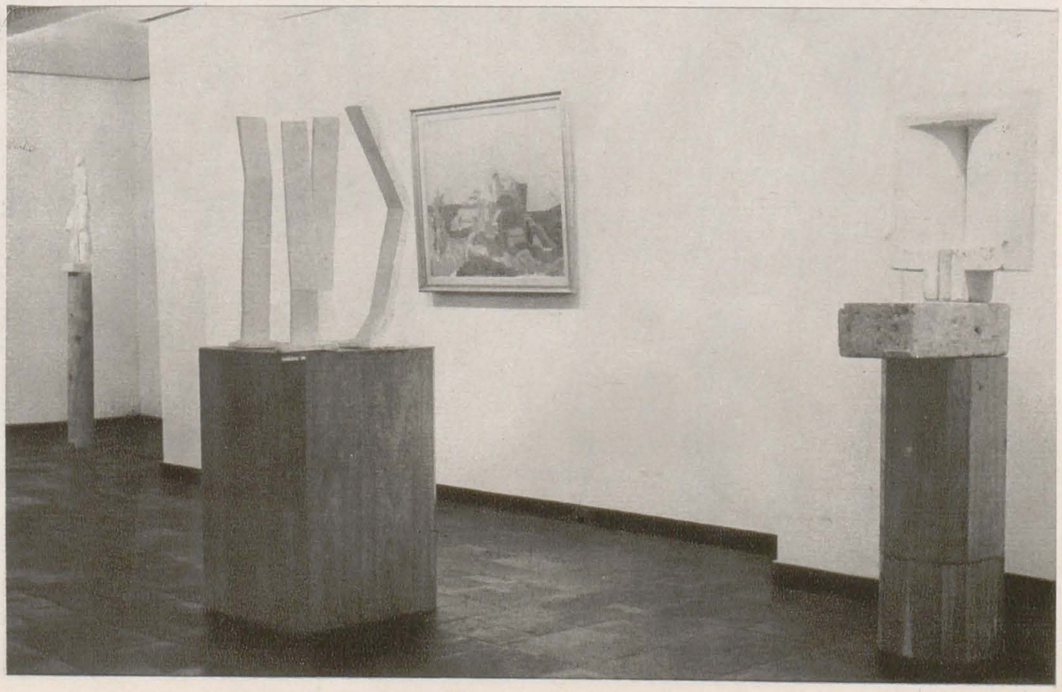


Atelier 35

Seria de « coordonate ale artei plastice românești reflectate în creația tinerilor » a debutat în expoziția *Clasicul ca atitudine*. Prezența unor lucrări de *Gheorghe D. Anghel* și *Henri H. Catargi* aduce legătura cu arta verificată, acreditată de muzee, și înseamnă atît recunoaștere a unei ilustre tradiții cît și tacită confruntare. Expun pictură *Iosif Corneliu Boambeș, Gabriel Catrinescu, Augustin Costinescu, Viorel Grimalski* (acesta aduce și un relief), *Alexandru Sturdza;* sculptură *Aurelian Bolea, Ion Condiescu, Napoleon Tiron, Cristian Breazu, Mihai Buculei* (ultimii doi expunînd și « desene de sculptor »); desene *Grigorescu Ion* și *Dorel Zaica*.
Ceea ce s-a urmărit — și s-a realizat în bună măsură — este nu o procustiană « etichetare » cu valoare strict funcțională, cît discernerea unei participări colective la o *categorie spirituală*. Accentul a fost pus nu pe ideea clasic = exemplar, lecție, operă standard, realizată prin efortul abstractiv către des pomenita « nobilă simplicitate » și « măreție liniștită » a unor autori echilibrați, senini, obiectivi, care își manifestă predilecția pentru aspecte *universale* și *permanente* (așa cum Croce consideră clasicitatea nota fundamentală universală și permanentă a artei — deși și din acest punct de vedere unii artiști prezenți « rezistă »), ci mai curînd pe constatarea — ce aparține încă lui Lovinescu, anume că, luat categorial, clasicismul are în vedere « noțiunea de perfecție și de echilibru în *sînul oricărei formule* » (s.n.), deci operant și în cadrul cuceririlor artei ultimei jumătăți de secol. Dominarea, disciplinarea tendințelor divergente, echilibrul în tensiune, *coincidentia opositorum*, coerența prin simetrie, proporție, economia de mijloace sînt caracteristici generale ce depășesc « buna cuviință » a conformărilor la normele clasicului considerat pe axa temporală.
Diferențele evaluative între artiștii prezentați se estompează în punctul în care toți dovedesc, în cunoașterea lumii, un *demers rațional*. Să amintim aici învățătura lui Poussin din celebra scrisoare către Chanteloup referitoare la *întîietatea construcției* — și să ne gîndim la consecințele ei în dezvoltarea artei : « A vedea pur și simplu înseamnă doar a primi în chip firesc în ochi forma și *asemănarea* lucrului văzut . . . Dar a vedea un obiect privindu-l cu atenție înseamnă că, pe lîngă simpla și fireasca *receptare* a formei în ochi, căutăm, cu o aplicație deosebită, mijloacele de a cunoaște bine acest obiect : drept care se poate spune că simplul *aspect* este o operație firească, iar ceea ce numesc eu *prospectul* — o treabă a rațiunii ».

M. DRIȘCU





CÎTEVA PROBLEME DE ANTROPOLOGIE A ARHITECTURII

GILBERT FAUX

Proiectant a numeroase clădiri de locuit, edificii publice, centre culturale și comerciale din Franța, Gilbert Faux (n. 1925) se preocupă de asemenea de estetica și teoria arhitecturii (colaborînd îndeaproape cu profesorii Raymond Bayer și Mikel Dufrenne), ceea ce explică și participarea sa la lucrările celui de al 7-lea Congres internațional de estetică de la București. Publicăm studiul său « Cîteva probleme de antropologie a arhitecturii » în cadrul temei « ORAȘUL — ARTĂ-CIVILIZAȚIE »

Conceptul de locuință și felul cum îl întrebuințează o întreagă filosofie a Ființei, ca a lui Heidegger de pildă, venind, pe căi diferite, în întîmpinarea unui anume demers al sociologiei contemporane, exprimă — în ordinea discursivității, a gîndirii reflexive — ceea ce arhitectura prin vocația ei esențială: de a pătrunde în spațiul brut modelîndu-l, de a-l preface într-un spațiu antropomorfic, înscrie în ordinea sensibilului, în acel « este » prealabil lumii cosmice în care se mișcă trupul nostru. Această legătură, această înrădăcinare a omului în lume, o organizează poate arhitectura și, mai bine decît filosofii, o afirmă poeții în elipsa metaforelor. Să observăm de altminteri că genurile se amestecă deseori și că filosofii împrumută cîteodată limbajul poeților atunci cînd explorează obscuritatea lucrurilor ale căror adîncuri le sondează arta.

Bachelard, acest filosof al materiei, n-a scris oare că *a spune* poetic și *a spune* filosofic sînt două acte înrudite, căci purced amîndouă din același *a spune* originar — limbajul ființei — cu singura deosebire că filosoful spune Ființa prin întregul discurs al filosofiei, în vreme ce poetul o exprimă în instantaneitatea mărturiei care-i este opera? Bergson, în fine, avea un limbaj metaforic care, în ciuda criticilor aduse, poate că se apropie mai mult de « a filosofa » decît limbajul conceptual. N-am intenția să întreprind aici o analiză, fie și sumară, a diferitelor demersuri necesare pentru a epuiza experiența arhitecturală, și cu atît mai puțin a diferitelor limbaje care le constituie suporturile. . . Acest studiu, pe care l-am întreprins de mulți ani, mișună de dificultăți și cere o muncă considerabilă. El n-ar putea fi dus, de altfel, la bun sfîrșit decît de o echipă de specialiști.

Două serii de problematici se deschid atunci: una e îndreptată în direcția unei antropologii și alta se prezintă ca o analiză a operelor, dimensiunea estetică legată de cele din urmă introducînd în această dialectică, așa cum ar zice Leroi-Gourhan, *« o funcție particularizatoare », prin care este reintrodus omul ca individ, societatea neintervenind, ca fundal, decît ca să-i dea lui sentimentul de a exista personal ».*

Dintre principalele momente ale acestei căutări poate fi izolat acela al *perceperii* și al *reprezentării spațiului.*

Această *problematică* ne face să descoperim că spațiul arhitectural (sau arhitecturat) este un spațiu surprins de noi sub două aspecte exprimînd modalități divergente ale structurii noastre psiho-corporale.

Spațiul este mai întîi perceput ca *înglobare*. Tocmai studierea acestei noțiuni de înglobare, de cuprindere, ne îngăduie să vedem cum spațiul pluri-spațial se constituie, în cele din urmă, ca un spațiu unic, la capătul unei investigații orientate de către un proiect emoțional. Sentimentul de înglobare e anterior însuși sentimentului pe care ni-l dă acel « coffre » mural al edificiilor: este spațiul operei chiar înainte ca eu să-i fi determinat exact limitele. Sînt înglobat, cuprins, fără să am noțiunea clară a membranei de materie care desparte spațiul exterior de spațiul interior. Acest sentiment există înaintea percepției clare, s-ar putea spune, și de asemenea înaintea obiectivării formei, în sensul că e informal, la propriu cel puțin. Nu e o formă pe care s-o poți fixa pe o epură, este un fald fabricat de antropogeneză în stofa generală a lumii. Spațiul cuprinzător nu e o limită, un spațiu înregistrat de privire: el pune în joc toate resursele percepției și toate mijloacele ei — este totodată spațiu acustic, spațiu tactil, spațiu termic, spațiu proprioceptiv. De fapt el nu e, așa cum spune Van Lier, decît o construcție agregativă, și nu o structură plastică, nu o formă pe un fond: nu o *Gestalt*. E mai degrabă o ambianță, un climat. E poate noțiunea de spațiu înconjurător pe care o acoperă noțiunea foarte la modă de « environment ». Să notăm că lumea contemporană ne face poate să ne dăm mai bine seama, sub forma urbanismului, că arhitectura nu se mărginește la grafismul unei fațade, ci ne înconjoară cu totul sub auspiciile tăcerii ori ale zgomotului, ale asprului ori ale netedului, ale caldului ori ale recelui, ale mirosurilor; există și un spațiu făcut din rezonanțe și din înăbușiri, făcut din curent ori din umezeală călduță, făcut pentru talpa care simte textura solului, pentru mîna care atinge netezimea lemnului sau se retractă zgîriată de cărămida zgrunțuroasă — un spațiu de asemenea care se trage înapoi din fața miasmelor stătute ale pivniței și se deschide spre parfumul florilor din grădină.

Dar *spațiul este perceput și ca limită*, și atunci se pune problema acelui « coffre » mural: domeniu de elecție al esteticii. El este zidul ca zid, acoperișul ca acoperiș, fereastra și ușa ca fereastră și ușă, stîlpul ca stîlp, și nu toate aceste elemente considerate ca circumscriind un spațiu. El dă percepției vizuale un orizont de descifrat. Pe de o parte, el e o limită tangibilă a mișcării mele, o frontieră care desparte spațiul interior de spațiul exterior; pe de altă parte, el îmi blochează viziunea, îmi trimite înapoi propriile-i semne, « emblemele », în varietatea modurilor lui care sînt stilurile. . . Spațiul cuprins în limitele lui e spațiul asumat de inteligență, spațiul esențialmente antropomorf, acela asupra căruia vor putea să se exercite totodată categoriile afective și categoriile estetice. Așa după cum spațiul înconjurător afirmă prezența unei lumi încă nedezvăluite, « îngropate în minereul de aur » ar zice Paul Valéry, la fel spațiul ca limită înscrie istoria omului în gesturi, în tehnici, în semne, în simboluri, într-o materie dintr-o dată învestită, prin armonia unei cornișe, proporția unui zid sau repartiția ferestrelor și ușilor, cu claritate, rațiune, inteligență și sentiment.

Problematica simbolurilor se articulează imediat pe problematica

reprezentării spațiului. Simbolul, care stă în însuși centrul meditației antropologice, situează arhitectura ca vector esențial, ca mediu al gîndirii simbolice. La toate nivelele experienței arhitecturale, simbolul își cîntă partiturile și se ceartă cu raționalitatea, amîndouă dansînd un balet în care legile fizicii sînt combătute de un antropo-cosmos posedînd propria-i logică. De la simbolismul arhaic, al cărui mod teologic dicta locul, planul și chiar amănuntele templului, pînă la simbolismul contemporan, al cărui cult pentru verticalitate îi revelă temelia prometeică, toate modurile simbolismului, și la toate nivelele de expresie, învestesc edificiul. Simbolism al planului e simbolismul acelui Mandala care hotărăște planul templelor hinduse, în același timp imagine a lumii și panteon simbolic; simbolism al unui element este pilonul egiptean care înfățișează cei doi munți încadrînd orizontul unde va răsări soarele; simbolism al funcțiilor e piramida Dogon, totodată și testicul procreator; simbolism al « centrului », adică al locului sacru prin excelență, templul italic, care constituie zona de intersecție între lumile terestre consacrate omului și lumile subpămîntene închinate divinităților infernale, și devine astfel replica Muntelui cosmic, a Copacului lumii și a Stîlpului central; simbolism al decorului, de asemenea, pe care Fulcanelli îl descoperă atunci cînd interpretează simbolurile ermetice ale Marii opere. Fără să mai vorbim de simbolismul împrejmuirii care definește spațiul rezervat al unui cămin ori al unui grup, întîlnindu-se cu delimitarea teritoriului animalelor, și în același timp configurează în spațiu o imagine a raporturilor sociale. Gardul, îngrădirea, devine emblemă și exteriorizează o ideologie sau niște complexe, pînă și în folosirea lui puerilă la periferie.

Toate modurile simbolice își găsesc expresia în spațiul arhitectural, de la modul cosmologic și imitativ pînă la cel mai degradat, modul alegoric, trecînd prin modul teologic și transcendental. Temele simbolice pătrund în sistemele telurice, și opera arhitecturală este arena acestei dezbateri. Cîteodată chiar, cele două sisteme sînt pînă într-atît de imbricate unul în altul încît nu mai știi prea bine care din ele precumpănește. Atunci imaginarul își impune tiparele fizicii iar aceasta sfîrșește prin a obiectiva imaginarul. Nu se măsoară greutatea simbolurilor prin pretinsa definiție rațională a « funcțiilor ».

De problematica simbolurilor se poate lega *problematica semnificațiilor*, forma arhitecturală poate fi detaliată într-un sistem de forme elementare care constituie, fiecare, unități semantice, opera arhitecturală devenind un ansamblu deschis de poli de semnificații. Ea privește edificiul nu ca pe un înconjur, nu ca pe un fald al cosmosului, nu ca pe un receptacul, nu ca pe un sistem de proporții, nu ca pe un obiect estetic, și nici ca pe repartizarea unui spațiu, ci ca pe un mesaj, ca pe un cod, ca pe un sistem de semnificații. Limitele lui obiective, dimensiunea de obiect se topesc într-o cunoaștere mai vastă, totodată subiectivă și intersubiectivă care ia substanța ca pretext și o așază dincolo de știință, dincolo de tehnică, drept temei și suport al unei activități existențiale ale cărei prelungiri metafizice luminează sensul perenității ei raportîndu-l la perenitatea omenească. Opera devine atunci un emițător de semne : ușa, fereastra, coloana, camera, ciubucele sînt trimiteri la poli intenționali multipli, așa cum demonstrează Norbert Schultz, care, inspirîndu-se din teoria informației, leagă acești poli de patru domenii : al utilului, al plasticului, al simbolizării culturale, al tehnicilor de construcție, și organizează opera ca pe un mesaj cu mai multe nivele trebuind a fi decodate. În această analiză, sensul tacit al formelor se preschimbă în semne, se leagă de înțelegere. . .expresia se explicitează în semnificație. Dacă arta e un limbaj, numai la acest nivel mi se pare că e voie s-o spunem.

Problema semnificației ne aduce îndărăt la *problema expresivității*. Expresivitatea se află dincoace de orice asociații obiective ori subiective și dincolo de orice gîndire constitutivă. Expresivitatea este expresia sensului imanent formelor. Expresivitatea pare să fi fost piatra de încercare a esteticienilor, fără ca expresia — cel puțin în raport cu cele spuse de noi — să fi fost văzută altfel decît ca sub-produsul unui ornamentalism de suprafață, ori al unui sistem arbitrar de proporții, așa ca numărul de aur, de exemplu. . . arhitectura fiind redusă la mulură, la profil, la ilustrație, iar sensibilul evaporîndu-se în prestigiile unei epiderme.

Istoria arhitecturii, pentru necesitățile inventarelor, a fost deci redusă la variațiile unui capitel, la linia unei coloane, la contururile unei cornișe sau la diferitele categorii de textură pe care le editează arhitectura contemporană. Pe aceste șine, pe care i le pregătea arheologia de inventar, estetica s-a plimbat alene, trădîndu-și însăși etimologia: « aisthetikos » — aisthesis, asigurîndu-și prin desprinderea de retină a privirii teoretice confortul pe care-l dă, odată cu distanțarea, non-prezența față de lucruri. Or, problema expresivității depășește cu mult orice sistem categorial : ea se situează la confluența însăși a cosmosului, a « lucrului de față » a « existentului », a istoriei oamenilor, a subiectului tehnicii și operei, în momentul cînd materia informată de un gest se depășește într-un sens care nu se va mai epuiza niciodată. Expresivitatea, în privința arhitecturii, își înfige rădăcinile în chiar carnea spațiului, ale cărui planuri și muchii dau o expresie degradată. Această carne a spațiului îi fixează arhitectului marile repere structurale, dar elimină savoarea sucului. Expresia, în general, înseamnă acțiunea vieții asupra mediului, adică surprinderea activă a imagi-

nilor și transpunerea lor în sensibil; este o intenționalitate manifestată, organizarea concretă a unei intenții.

Acționînd în punctul de joncțiune dintre lumea fenomenală și lumea numenală, prin mijloacele gestului și ale tehnicii, problematica expresivității se deschide așadar asupra celor două căi care sînt căile de dezvăluire ale sensului operei: calea afirmării ei spontane: spontaneitatea unui strigăt care răsună și nu se mai oprește. . . a strigătului care ne taie răsuflarea în fața operei; și calea care o explicitează și o organizează pentru privire, care o face lizibilă. Ea este deci instrumentul unei chemări ontologice pe care perenitatea ei, ca operă de artă, o afirmă, dar este și eveniment prin ce are unic și particular, pentru că e martorul specific al unui anumit tip de viziune a lumii, situată ca atare la un anume moment al timpului, într-un cîmp al spațiului unde nici o alta nu o poate înlocui. Astfel, șirul operelor punctează curba antropologică și îi definește orbita. Categoriile expresivității, măsurii, modului și ritmului, lizibilitatea, lumina, structura, scara, vor explora felul cum triada « om-spațiu-timp » se înscrie în sensibil la înălțimea celor opt coloane ale Partenonului, în pasul meu care mă aduce-n cerc îndărăt la mine însumi în absida catedralei gotice, în ritmul naturii printre spațiile străvezii ale pavilioanelor japoneze, în raportul transparențelor și brutalităților la un F.L. Wright, în rigoarea geometriilor la un Mies van der Rohe. Dar problematica antropologică mai păstrează încă de la demersul științific o oarecare înțepeneală, îi seacă emoția. Ea nu restabilește intenția în finalitatea ei ultimă. În fața operei, fie ea cea existentă, fie a « profitului », adică fie că e pentru spectator, fie pentru creator, demersul intelectual gîfîie curînd și se blochează. Singură disponibilitatea unui spirit golit dintr-o dată de conștiința logică, redat pregnanței percepțiilor emoționale prin chiar această vacuitate, poate primi sensul pe care-l aduce opera, poate cuprinde total mesajul a ceea ce sîntem nevoiți să numim cuvîntul ei. Cuvînt care nu mai e verb, ori mai bine zis e verbul însuși în întruparea lui. Cuvînt premergător oricărei sintaxe, cuvînt nerostit dar întîlnit odată cu existența edificiului. « Cuvîntul » cuprins în opera arhitecturală ne face să depășim problematica antropologică și ne duce la problematica sensului, care este de fapt o metafizică, sau, mai degrabă, pentru a evita conotațiile supărătoare ale termenului, o ontologie. Numim sens ceea ce vine din însăși ființa obiectului, ceea ce « este » înainte chiar ca obiectul să existe ca obiect. În această accepție, sensul este deci transcendent semnificației, care este actualizarea lui. Această problematică nu poate fi, la drept vorbind, decît o gîndire care meditează și nu o știință. Dar numai ea ne va putea face să înțelegem ceea ce deosebește arhitectura de clădire, originalul de copie, sau cum apare valoarea, și ne va permite să-i dăm arhitecturii adevăratul ei loc în procesul cunoașterii. Ea, poate, ne va face să pricepem de ce arhitectura « creează existență » și cît e de suverană pentru definirea *environment*-ului prin referirile ei constante la o trăire umană a cărei cochilie este, atît prin anterioritate cît și ca sistem de cunoaștere, căci:

Casa e prima lume a făpturii omenești. Înainte de a fi « azvîrlit în lume », așa cum pretind metafizicile rapide, omul e așezat în leagănul casei ».

Bachelard

Casa, primul moment al spațialității create de om, e particula indivizibilă a spațiului construit, o monadă, un atom pe care se întemeiază alcătuirea lumii arhitecturate, care nu e niciodată, în definitiv, decît o mare casă la scara omenirii. Prezența arhitecturii ne duce la omul topofil, la sufletul care tinde către un spațiu fericit — și sufletul tinde firesc către un spațiu fericit, către adierea fierbinte a unei spuse depășind ceea ce poate fi rostit — îi atribuie omului locul său, acest loc al omului despre care Toma d'Aquino zicea:

« *Trebuie să fie o proporție între loc și lucrul care îl umple* ».

Această « proporție între loc și om » nu se poate însă produce decît dacă tehnica inginerească, tributară încă legilor fizice, trece dincolo de ele, dacă funcția de ustensilă e depășită, dacă edificiul se referă la finalitatea omenească, hrănindu-se cu vechile gesturi și proiectînd în viitor un sens care se îmbogățește mereu cu sensuri noi. Ea nu se poate produce decît dacă se fixează criterii de valoare care să concentreze subiectivitățile împrăștiate ale gustului în noduri de intersubiectivitate constituind o mentalitate, decît dacă se integrează la nivelul fenomenelor problema metafizică prin excelență: a unicului și a multiplului. Dar dacă edificiul, piața, satul, orașul, ansamblul edificiilor care compun un stil ni se dau nouă ca un înveliș, ne înconjoară definindu-ne un microcosm, închipuind imaginea matricei arhetipale care bîntuie străfundurile inconștientului, dacă ne prelungesc rădăcinile pînă la izvoarele istoriei omului, cînd spațiu, timp și cosmos erau nediferențiate, înainte de trezirea inteligenței, opera arhitecturală mai dă și adăpost gîndirii conceptuale care analizează, ierarhizează și structurează, și îi stabilește un loc unde, întîlnindu-se cu tehnica, va face să dialogheze materia cu aparența ei sensibilă, în conflictul formei. La acest nivel se va deschide problematica operei.

Problematica operei este problematica formei, a formei concrete, și poate că aici, după un lung ocol prin antropologie și metafizică, estetica își va regăsi drepturile. Investigarea formei pune de la început un mare număr de probleme: problema clasării, problema taxonomiei, a definirii stilului, problema reprezentării operelor prin documentele grafice, care pune la rîndul ei problema tehnicilor de transcriere, a analizei

fotografice, a desenelor, a tot ce-ți îngăduie să reprezinți cît mai bine arhitectura reală, ce încearcă arhitectul să reglementeze atunci cînd face o « redare ». Tehnica modernă a reproducerii ne-a permis în general să dominăm majoritatea acestor probleme, în privința picturii, desenului, și chiar a sculpturii. Dar complexitatea și scara absolută a operei le fac infinit mai greu de rezolvat în privința arhitecturii, așa cum a arată și Bruno Zevi într-una din recentele sale cărți.

Și, în plus, pe ce principiu să-ți întemeiezi alegerea, ce operă să reții și în funcție de ce criterii? Care e cea mai bună manieră de a reprezenta edificiul: fotografia, desenul, schema structurii, planurile? Și sub ce unghi? În ce ordine să prezinți documentele, la ce scară? Sub ce formă să prezinți comentariile?... Chiar această largă deschidere a alegerii este un obstacol. Pictorii cunosc problema cînd vor să difuzeze reproduceri ale operelor lor, dar, oricare ar fi gradul de trădare a reproducerii față de original, nu e în nici un fel comparabil cu acela rezultînd din reprezentarea unui edificiu, din vizionarea ansamblului de planșe și fotografii, chiar perfect realizate, ale monografiei. De îndată ce pierzi din vedere concretul și tangibilul, obiectul arhitectural se dizolvă într-un fascicul de imagini a căror lectură se efectuează prin succesiunea planșelor din cartea suport; el este mai mult sau mai puțin trimis, în funcție de calitatea operei, la un cod care-i e exterior, care îl denaturează în mod obligatoriu și prin care coalescențele reprezentative nu se efectuează neapărat.

Această etapă a întrebărilor fiind depășită, principiile de investigare și de reproducere a operelor fiind cît mai bine determinate, ne aflăm acum față în față cu problema tipologiilor. Și aici însă definirea formelor pare de neînvins.

— Sînt oare formele geometrice? Dar știe oricine că materialul, epiderma, culoarea, textura, dimensiunea absolută, scara, influențează asupra imaginii interne pe care ne-o facem despre o formă definită printr-o epură, sau chiar printr-o fotografie. Arta desenatorului, arta fotografului se suprapun cumva artei arhitectului?

— Este forma spațiului interior sau forma spațiului exterior, ori poate raportul dintre ele? Este forma unui întreg ori a unui element, și în acest caz, cum definești întregul? Ce înseamnă noțiunea de element: ce trebuie să studiezi... piața San Marco în ansamblul ei, Palatul Dogilor, una din fațadele lui, reversul spațiului ghicit îndărătul ușilor, adînciturile ferestrelor și porticurile, lespezile pardoselii, dispunerea în planuri a diferitelor edificii pe care ochiul nu le poate vedea, pe care însă activitatea intelectuală și imaginativă o reconstituie normal în procesul reprezentării spațiului? Forma arhitecturală rezistă și de data asta încercării noastre de a o capta și se sustrage instrumentului științific care vrea s-o definească.

— La o scară mai redusă, *elementele formale* — înțelegem prin elemente formale formele constituite de elementele arhitectonice particulare care se definesc ca unități volumetrice în silueta generală a formei... așa sînt de pildă soclul, stîlpul, zidul, pinaclul, peretele, etc. — nu se lasă nici ele mai ușor delimitate și izolate. Dacă în anumite arhitecturi, cu spirit stereometric, așa cum e arhitectura greacă, de exemplu, se vede limpede unde începe și unde se termină coloana, cornișa, frontonul, soclul, ce ne facem cu arhitectura hindusă, care, prin chiar aceste dificultăți, este întotdeauna înțeleasă ca o proliferare vegetală anarhică. Ce ne facem mai ales cu anumite arhitecturi contemporane în care elementele se întrepătrund, ca să nu spunem că se intervertesc într-o adevărată încălecare formală..., arhitectura unui Wright de exemplu, care multiplică ieșirile din echilibru, porțiunile fără susținere directă, care inversează structurile, ori arhitectura unui Gaudi, arhitectura barocă în general, sau dimpotrivă aceea a building-urilor de sticlă și oțel care șterg elementele în anonimatul unui volum a cărui încrucișare de suprafețe și al cărui joc de epiderme constituie singure interesul plastic. Decorul și artele anexe, pictura, sculptura, vitraliul, stucul etc. mai vin și ele să perturbeze o definiție geometrică estompată în ambiguitatea efectelor.

Trebuie să înțelegem bine că o tipologie care se determină — și nici nu poate fi altfel — în interiorul unui sistem de clasare nu exprimă decît unul din avatarurile posibile ale arhitecturalului: acela putînd fi cuprins de către sistemul intelectual care l-a întemeiat în prealabil. Și asemenea sisteme sînt multe!

După cum se vede, și e aproape un truism, structurile ieșite din limbaj tind mereu să asedieze și să deformeze obiectul arhitectural, și aici e într-adevăr locul să relevăm spusele lui Alain:

« Iată de ce tăcerea se înscăunează temeinic în edificiile pline de semne. Acest limbaj îl suprimă pe celălalt. E un lucru obișnuit ca acela să amplifice raporturile și să uite omul; dar cestălalt strînge întreaga gîndire în jurul unui centru, adunată și întoarsă asupra ei însăși și neîncetat mergînd dinspre afară înăuntru: găsești de fiecare dată aceste forme și mai tăcute încă, și mai bogate, mai sigure de ele decît de noi... În acest limbaj puternic, nu există întîi o idee, pe urmă o alta, timpul și cuvîntul sînt anulate. Dar e adevărat că celălalt limbaj mereu vrea să se strecoare și el... »

Ar însemna aproape să ajungem la un proces-verbal de neputință odată ce ne aflăm reduși la tăcere.

*

Dar această neputință este relativă, și relativă prin raport cu ceea ce cauți. Trebuie totuși să admi-

tem că logosul e specific omului și că nimic din activitatea lui nu-i poate scăpa. El pătrunde în adîncime arhitectura la toate nivelele prin însăși constituția personalității noastre, a eului nostru, determinant în reprezentarea pe care o avem despre spațiul arhitectural sau nu. Subiectivitatea noastră, fie ea intelectuală, fie emoțională, se adapă din limbaj și se bizuie pe el. E așadar licit ca limbajul să intervină în procesul de cunoaștere a operei arhitecturale, în măsura în care păstrăm mereu prezent în minte faptul că nu-i luminează decît unul din momente. . ., căci această licitate încetează în clipa în care limbajul se impune nu ca un moment, ci ca însuși conținutul oricărei cunoașteri, pretinzînd a-și asuma singur citirea și construirea lumii. Acest limbaj însă care acceptă — formula e paradoxală — dialogul cu non-limbajul care e arhitectura trebuie să se despoaie de vechile zdrențe, să se elibereze de greutatea lui semantică. Trebuie să devină « limbaj tînăr » pentru a sonda originile imaginii într-o conștiință individuală, apoi s-o amplifice, să-i crească densitatea, s-o îmbogățească prin ecourile celorlalte conștiințe, — acest răsunet fixînd alegerea care îngăduie ca opera să fie situată în societate și erijată ca valoare, adică să primească statutul ei de arhitectură. Nu este oare, la urma urmei, un demers fenomenologic acest demers care constă în a surprinde intuitiv, pornind de la exemple concrete, fapte empirice și a le raporta apoi la o intersubiectivitate care le dă un sens ?

Tipologiile se deschid asupra ceea ce s-ar putea numi o « fenomenologie » a experienței arhitecturale — avînd drept scop încercarea de a face să apară corelația dintre activitatea conștiinței colective și unul din obiectele ei — a unui demers pe care Focillon, cred, îl inaugurase în admirabila lui carte *Viața formelor*. Tocmai în mișcarea unui astfel de act intelectual, în viziunea spațiogenezei de-a lungul căreia experiența arhitecturală se străduie să-i țeasă omului o nouă piele făcută din materie, din sentimente și din inteligență, arhitectura desfășurîndu-se întreagă, în vastitatea cîmpurilor geografice și în perseverența istoriei, ni se oferă ca o adevărată organizatoare a spațiului, supus totodată legilor biologice și legilor fizice, și ca suport al unei « ontologii regionale » (Husserl).

Reflecția poate așadar, de aici înainte, să se aplice conflictului elementelor formale și să le analizeze grație instrumentelor intelectuale pe care ni le-au furnizat feluritele problematici, pentru a proiecta pe urmă asupra lor conexiunile simbolice ori semnificante care, în fulgurația analogiilor intuitive, îi vor ilumina demersul.

Unitatea discursului ce se va naște atunci va fi aceea chiar a proiectului vital al cărui înveliș este arhitectura.

— Soclul mai întîi, care așază edificiul pe pămînt și ale cărui temelii sînt prologurile subterane, nu mai e o masă de argilă, bloc de piatră ori de beton, ci o cezură între ordinea teluricului, conotînd iraționalitatea adîncimilor, și ordinea aeriană, aceea a clarei logici a suprastructurilor. Masivitate atunci cînd este îmbinarea ciclopeeană de pietre a acropolelor antice, el poate fi redus la cîteva trepte de marmură roz sau absorbit în stîlpul de la bază. Afirmă, atunci cînd sprijină întreaga construcție — piramida egipteană, piramida maya nu sînt decît gigantice socluri — apartenența totală a edificiului la divinitățile subpămîntene. Dimpotrivă, devenit transparență prin stîlpii de susținere, consacră edificiul de sticlă și metal imaterialului.

— Zidul și accidentele lui, pilaștri, porticuri, reliefuri, volute baroce, toate pseudopodele pe care le dezvoltă în atmosferă, confundă și mai mult peretele despărțitor, purtătorul și purtatul. Tînjind după haosul originar, blochează îndărătnic ceea ce osatura și membrana de sticlă vor divide într-un efort de luciditate și de raționalitate.

Printr-o mișcare contrară, lintoul și variantele lui, arcul în plin—cintru, arcul frînt, arcul lărgit, acoladele și altele, care în zid afirmau două voințe antagonice : a purtătorului și a purtatului, se șterg în anonimatul rețelelor de plumb ale vitraliilor, purtătorul și purtatul înfruntîndu-se și sprijinindu-se unul pe altul în anonimatul tensiunilor.

— Bolta, care în continuitatea unui jet adună zidul deasupra unui spațiu închis, imobilizează o bucată de timp în « meditația infinită a intimității unui centru » (Bachelard), ezită între două funcții : aceea de acoperămînt și aceea de tavan.

— Cupola e și o dialectică între fața și reversul spațiului, între exterior și interior, cînd Brunelleschi inaugurează la Santa Maria dei Fiori o cupolă făcută din două membrane suprapuse, din care una e acoperiș și cealaltă plafon.

— Zidurile, stîlpii, lintourile, cornișele, bolta-cupolă dispar în sfîrșit, fuzionează între ele atunci cînd bolta contemporană, ancorată direct pe sol în structuri care se umflă și se auto-întind, confundă orizontalul și verticalul în mișcarea unei curbe unice. Expresia arhitecturală înregistrează atunci dispariția coordonatelor carteziene în folosul unui sistem care echilibrează tensiunile și se construiește pornind de la o schemă poliedrică. Dar nu trebuie oare să vedem aici, din nou, o întoarcere la confuzia expresiei primordiale, cînd știm că bolta tripodă a C.N.I.T.-ului*, care trece drept o capodoperă a plasticii raționale, nu se susține decît pe uriași și invizibili stîlpi de oțel subterani unind punctele de sprijin ?

— Spațiul interior își are și el calitățile proprii : podeaua, de exemplu, care marchează intrarea

---

* Centre National des Industries et des Techniques, clădire realizată în 1958 la Paris de arhitecții Robert Camelot, Jean de Mailly și Bernard Zehrfuss.

umanului în arhitectură. Ea semnalează clipa cînd umanismul ia locul cosmogoniei și a teogoniei în experiența arhitecturală, căci îi dă omului spațiul edificiului, îl pune la scara lui. Pereții înșiși, fracționare verticală a spațiului interior, în tipificarea lor: mobilitate ori fixitate, așezare generală, străpungeri, stabilesc reperele evoluției a două mentalități: introvertirea grelelor celule din mînăstirile medievale, extrovertirea draperiilor de tapiserie renascentiste ori a paravanelor japoneze.

— Scara, nod al părții arhitecturale în jurul căreia se organizează spațiul interior, este înălțarea în edificiu a verticalității. Ea introduce măsura pasului și « desenează forma omului », cum spune Alain.

Scara are funcția de a ordona spațiul, dar, ca orice ordonator, tinde să-l anexeze spre profitul ei. Iată de ce a putut deseori să ducă o viață proprie, independentă chiar de spațiile cărora vocația ei de legătură verticală o supunea. Scara este cel mai nedisciplinat element al arhitecturii, evadează din ea și devine un obiect pur semnificant. Scările de zigurat din Sumer, scările piramidelor maya, scările Renașterii italiene, folosite de Bramante pentru a mobila spațiul exterior, spirala de la Saint Gilles, scările de la Blois și Chambord, scările Operei din Paris, fiecare scară pecetluită cu prestigiul legat de o lucrare dificilă e grea de simboluri și exprimă, printr-un anume fel de a urca, un anume fel de a cuceri verticalitatea.

— Ascensorul, din contră, o anulează în rapiditatea unui parcurs efectuat fără nici un efort.

Ascensorul, ca și scara, ne face să trecem de la un planșeu la altul, dar pe cînd cea de a doua organizează dezvăluirea și descifrarea unui spațiu cucerit treaptă cu treaptă, cel dintîi organizează desființarea înălțimii, acesta fiindu-i esențialul criteriu de calitate. . . Suprimînd nu numai efortul urcușului dar chiar și sentimentul înălțării, ascensorul creează sciziunea între doi din principalii vectori ai percepției umane: percepția vizuală și percepția corporală. Astfel deschide conflictul verticalismului exterior — pe care contribuie de altminteri să-l facă posibil — așa cum se exprimă el în building-uri și orizontalismul spațiului interior, unde în cele din urmă dispare suprapunerea podelelor.

Ascensorul, modificînd raportul inițial timp-spațiu, inaugurează primul hiat în experiența perceptivă a formei. El reglementează primul mod al spațiului nou, care se constituie prin mijloacele tehnice, acest spațiu care-și vede granițele retrăgîndu-se dincolo de orizontul natural al viziunii și care fuge tot în interior, într-un edificiu, irigat de fluide, străbătut de unde. Transparența informațională a zidurilor face să explodeze în toate direcțiile un spațiu interior care se hrănește din mediul înconjurător.

Analiza elementelor arhitecturale, pe care am atins-o pînă acum, ne-a îngăduit să punem primele jaloane în topo-analiza edificiului. În edificii însă, în conflictul unităților formale pe care le strîng ele laolaltă, vom vedea izbucnind multiplele dialectici cărora le fixează unul din momente, căci dubla lor polaritate, aceea a mediului-matrice, a spațiului de locuit, și a învelișului mural de care se leagă gestul artistului, nu se revelă cu adevărat decît atunci cînd, în unitatea unei intenții constructoare, baletul elementelor își găsește regula, își asigură echilibrele și își justifică scopul.

— *Primul moment este cel în care forma ezită între două moduri, spațiul bloc sau spațiul dilatat.* Spațiul bloc e piramida sub toate formele, e cubul de beton, e forma care refuză atmosfera și se închide asupra ei însăși, se închide în solipsism. Spațiul dilatat e forma care delirează în porțiuni fără susținere directă, în excrescențe, în ieșinduri. La limită, e momentul cînd forma construită se evaporă în peisaj. Vedem aici o concepție despre lume antropocentrică, în care edificiul e socotit un centru, înlocuită de o concepție despre lume naturalistă, deschisă spre exterior, lăsînd să vină la ea universul.

Arhitectura dilatată marchează revoluția coperniciană a formei, ea opune sistemului centripet și static al lui Ptolomeu, care așază omul în centru, sistemul centrifug și dinamic al unei lumi antrenate de gravitație într-o mișcare fără sfîrșit.

— *Al doilea moment este jocul dintre afară și înăuntru*, momentul cînd un spațiu exterior și un spațiu interior antagonice alternează golul cu plinul. . . spațiul interior al urbanismului subteran atît de îndrăgit de Utudjian, care extrapolează spațiul cavernelor, spațiu închis, fără spațiu exterior. Dimpotrivă, spațiul plin al piramidelor, în care sîmburele concavității se închide asupra unei urne funerare sau unui sarcofag. Ezitarea încăperii deschise cerului liber din templele grecești, înălțarea vidului în domurile geodezice. . .

Puterea masei lucrate sau expansiunea vidului antropologic se arată astfel a fi alte două poluri antagonice ale efortului arhitectural și definesc două moduri de a rezolva spațiul, care, uneori complice, deseori se ignoră.

— *Al treilea moment este deschisul și închisul* care alternează pe anvelopanta murală, pe o membrană visînd la permeabil. Alogismul vidului care nu trăiește decît prin contact cu plinul și care, primă incizie prin ușă, devoră prin ferestre peretele și sfîrșește chiar suprimîndu-l atunci cînd nu mai are alt rol decît « să apere de ploaie, de frig, de zgomot », cum spune Walter Gropius. Nu sînt oare un vis acele clădiri contemporane care-și topesc masa în diafaneitatea unui perete redus la o imaterialitate ce separă două climate?!

Gaura tăiată în zid e într-adevăr chemarea la alteritate; deschideri primordiale prin care spațiul gol capătă existență. Ușile, guri de umbră pe planul zidului, încer-

cuite de grafismul mulurilor încadrînd omul ca un halo existențial : fisuri în cutia zidurilor sau treceri largi și multiplicate, ușile execută partitura penetrabilității în tempo-ul « aceluiași » și al « celuilalt ».

Fereastra e destinată numai privirii, corpul n-o știe. De un grad existențial mai scăzut decît ușa, ea se avîntă la asaltul zidului, într-o înfruntare în care vidul va organiza prin ferestruire înfrîngerea vacuității. Îngustă tăietură în grosimea zidului cetății, semnificînd nesiguranța și primejdiile ascunse în spațiul exterior, ea se deschide erelor de pace și devine ostentativă în delirul marilor geamlîcuri : porticuri, logii, balcoane însoțind fereastra, comentîndu-i mișcarea. Ba afirmă arhitectonicul, ba îl dizolvă. E palatul Pesaro, sau Ca d'Oro. Ieșirea-retragerea balconului, de pildă, promite corpului meu un spațiu exterior pe care pe urmă mi-l refuză, oprind, prin balustradă, imposibila mea înaintare. Cîteodată chiar, actul ratat al străpungerii care sînt ferestrele false propune acelui « coffre » mural ambiguitățile unei deschideri care nu-și găsește împlinirea. Dar ne aflăm aici în inima aparenței, a artificiului, a simulacrului.

În jocul preponderențelor, expresia arhitecturală cînd se supune legii extrinsece a constructivității, cînd visul precumpănitor al Arachneei anulează arhitectonicul în efectele de suprafață iar expresia lucrează la dizolvarea suportului ei. Edificiul este masă ori grafism, planul trece în suprafață, suprafața în linie și linia ea însăși explodează în puncte.

— *Al patrulea moment este jocul maselor și al structurilor. . .* împrejmuire-suport sau împrejmuire-paravan, structură-împrejmuire sau structură-suport. Conflict de spirite : spiritul stereotomic și abstract al grecilor, care merge la schemă, împotriva spiritului empiric și fenomenologic al hindușilor, care merge către adîncurile voluptuoase ale sensibilului; spiritul logic al lui Neutra împotriva barocului brazilian; de asemenea momentul mlădioasei estetici a lemnului și a oțelului împotriva esteticii rigidului; a casei japoneze de hîrtie împotriva arhitecturii lui Kenzo Tange și paradoxul goticului; arhitectura nervurii care plachează un discurs scolastic asupra unei mase foarte reale; stîlpii se subțiază, bolțile dispar în ogive, conturarea elementelor dă impresia lucrării imposibile a pietrei în tracțiune. Goticul opune expresia staticului și prelungește pînă în scientistul secol 20 iluzia unei raționalități fizice. Goticul a măsluit ideea ponderii în explozia structurală a elementelor lui.

— *Al cincilea moment e acela al ornamentului*. Ornamentul are o dublă existență : a simbiozei și a parazitismului. Dialectica arhitectonicului și a decorului în care R. Bayer vedea nașterea unei lumi a « stărilor mijlocii » generatoare de grație este dintre cele mai semnificative. Pentru că această dialectică manifestîndu-se la nivelul efectelor arată că dincolo de jocul aparențelor există un conflict mai adînc, acela a două mentalități.

Atunci cînd decorul ornament integral, pentru a relua vorbele lui Wright, e o « schemă naturală », el explicitează sensul clădirii dîndu-i o aură poetică. Atunci cînd decorul, dimpotrivă, lăsat pe seama imaginației miniaturiștilor, aurari sau gravori, năpădește arhitectonicul, prinde în capcană atenția și o reține în afară, arhitectura se îneacă în pura activitate ludică. Edificiul devine vis, ilustrație, prefață, el consumă drama unei arhitecturi care, destrămîndu-se în apogiaturile virtuozului, își trădează esența.

La capătul unei expuneri poate prea lungi, care m-a condus la situarea unora dintre problemele propuse reflecției de către experiența arhitecturală, îmi rămîne un regret : acela de a fi lipsit de multe din dimensiunile lui un obiect de studiu atît de bogat !. . .

. . . Și o îngrijorare — de a fi fost uneori obscur ! Păstrez speranța că această obscuritate ține mai degrabă de dificultatea încercării mele decît de felul în care am întreprins-o.

Dificultatea însă e poate sensibil mărită și de faptul că acest sistem expresiv este devalorizat într-o cultură care pare a bascula toată în discursivitate. . . în « expresia vorbitoare », ca să folosim cuvîntul lui Henry Lefebvre. Totuși, într-o etapă a istoriei omenești cînd singura problemă cu adevărat insolubilă pare să fie cea pusă de mediul ambiant, față de care spațiul arhitecturat ține partea solistului, nu devine oare necesar ca omenirea să regăsească această cale a sensului ? Tocmai pentru a contribui la acest proces al sensului este arhitectul uneori silit să părăsească ostenelile muncii sale și să-și ia riscul de a împrumuta un limbaj care nu-i al lui.

Suferind de solitudine, i se pare că, printre sarcinile care-i sînt sortite astăzi, una din cele mai importante este aceea de a se face auzit și de a obține prin cuvînt ca oamenii cuvîntului, stăpîni vremelnici ai deciziei, să se intereseze de strădania lui. Căci printre sistemele de comunicare pe care omul și le-a dat sieși pentru a ajunge la semenul lui, pentru a încerca totodată să-l descopere și să și-l « dea » pe celălalt, în această pasionantă aventură a vieții care nu-și găsește gustul decît în mișcarea ce duce la cunoaștere, în acest dualism al gîndirii occidentale, sfîșiată între oamenii logicii și oamenii ontologiei, unii luînd cu asalt și organizînd materia, ceilalți meditînd la transcendență și la ființă, arhitectura, grea de toate gesturile omenești, nu asigură oare mediația și nu umple lacuna scopurilor ? În același timp operațională și meditativă, ea e creuzetul care adună în unitatea unei praxis energiile risipite ale proiectului vital și năzuințele diverse ale conștiinței.

Traducere de LILIANA ȚOPA

O CRITICĂ A POSTULATULUI «PRIVIRII INOCENTE»*

Pictorul nu pictează ceea ce vede, ci vede ceea ce pictează. Sub această distincţie profesorul Ernest H. Gombrich — reputat istoric de artă englez — tratează, în lucrarea pe care o semnalăm, cîteva din aspectele fundamentale proprii conceptului « viziune plastică ». În legătură cu această delicată chestiune, trebuie spus, istoria reflecţiei teoretice înregistrează o mare diversitate de opţiuni estetice şi filosofice. Faptul se înscrie în ordinea firească a lucrurilor, ţinînd cu deosebire seama că termenul « viziune » este invocat astăzi în explicaţia unor procese de o complexitate inimaginabilă în momentul marcat de nebuloasa intervenţie romantică a lui John Ruskin sau în momentul sentinţelor pozitiviste profesate de un Konrad Fiedler. De subliniat însă că, începînd, mai ales, cu şcoala estetică germană de la sfîrşitul secolului trecut, nu există istoric de artă sau estetician, lucrare sau studiu de mai mare sau de mai mică întindere care să nu implice în anumite accepţii şi funcţii termenul « viziune ». Implicarea acestui termen la baza exegezelor care privesc evoluţia poeziei sau a romanului contemporan ,a dramaturgiei, a muzicii sau a cinematografiei contemporane rămîne un fapt de domeniul evidenţei imediate. Şi nu e nevoie, cred, să atrag în mod special atenţia asupra frecventei utilizări a termenului — la noi şi aiurea — în cronica literară sau în cronica artelor plastice, în cronica muzicală sau teatrală, în toate intervenţiile care privesc domeniile activităţii spirituale în genere. Ideea modificării de esenţă survenită în planul principiilor de organizare a experienţei estetice contemporane — modificare punctată prin recursul general la termenul « viziune » — intră constant în sistemul de premise al tuturor lucrărilor care abordează, într-un context sau altul, dintr-un punct de vedere sau altul, evoluţia artei şi literaturii.

Revenind, acum, la obiectul rîndurilor de faţă, trebuie să subliniez cu deosebire faptul că analiza amplă şi aprofundată a conceptului « viziune plastică », abordat din perspectiva psihologică, a construit-o, cu deplină strălucire, profesorul Ernest Gombrich. « Artă şi iluzie » se impune din acest punct de vedere ca o lucrare fundamentală, ca sursă indispensabilă oricăror investigaţii ulterioare în materie.

Demn de tot interesul îmi pare a fi, în primul rînd, spiritul în care este tratată problema. Năzuind, mai întîi, la o netă clarificare de principiu, profesorul Gombrich imprimă argumentelor sale o foarte clară turnură polemică. Prima sa exigenţă este aceea de a respinge postulatul « privirii inocente » şi, ca un corolar al acestuia în plan filosofic, ideea « voinţei de artă ». Privirea inocentă — notează istoricul de artă englez — este un mit. Postulatul unui ochi liber de orice prevenire rămîne total nefundamentat, întrucît mecanismul retinian nu poate fi restrîns la exerciţiul unui simplu act de înregistrare fotografică. Dar nici ceea ce denumim în mod curent « înregistrare » sau « copie fotografică » nu se dovedeşte a fi, la un examen mai atent, un act simplu. Dacă, de pildă — urmează Gombrich — introducem o diferenţă de contrast în copiile luate de pe acelaşi negativ, vom avea de notat efecte diferite, fie în privinţa accentelor de contur, fie în privinţa luminozităţii. Cu toate acestea, în judecata multora dintre contemporanii noştri persistă, ori de cîte ori intră în discuţie arta, şi cu deosebire pictura tradiţională, suspiciuni total gratuite. Sînt speculate, observă Gombrich, noţiuni ale căror sensuri sînt încă departe de a fi lămurite, noţiuni cum ar fi: « exactitate », « reproducere », « copie fidelă », « asemănare», « naturalismul viziunii » şi altele. « Sfera fenomenelor vizuale » — chestiune care precede analiza propriu-zisă a imaginii picturale — este invocată de Gombrich în critica acestor noţiuni, dar cu deosebire în critica postulatului « voinţei de artă ».

Administrînd argumentul pozitiv al cercetărilor de psihologie experimentală, istoricul de artă englez va sublinia în acest sens şi cu deplin temei ideea că noi nu putem distinge net ceea ce vedem de ceea ce cunoaştem, după cum, tot aşa, cunoaşterea nu poate fi distinsă net de obiectivul şi de atitudinea umană. În planul experienţei umane, în genere — notează Gombrich — « a observa » înseamnă, implicit sau explicit, a formula şi pune întrebări unui lucru, unui fapt, unei atitudini, unui fenomen. Dar orice întrebare circumscrie un act de alegere, indică un aspect privilegiat şi direcţia atitudinii, lăsînd, astfel, să se întrevadă prezenţa unei ipoteze care îşi caută confirmarea din unghiul motivului care a provocat-o. În cadrul experienţei umane « a observa » nu înseamnă « a înregistra ». Felul nostru de a observa lucrurile este influenţat de termenii în permanentă evoluţie ai vieţii, de ideile, concepţiile, cunoştinţele, de reprezentările şi de tradiţiile acumulate şi depuse pe parcursul evoluţiei istorice a speciei umane.

Acestea ar fi premisele demonstraţiei lui Gombrich. Fondul ei este dat prin ceea ce istoricul de artă englez denumeşte « analiza viziunii ». Prin aceasta, Gombrich înţelege analiza actelor prin intermediul cărora simţul vizual sesizează formele lumii vizibile. Noţiunea « viziune » este luată, mai întîi, în accepţia ei primară: acţiunea de a vedea. De menţionat însă insistentul accent asupra *actelor* care particularizează acţiunea de a vedea. În principiu, ceea ce Gombrich subsumează noţiunii « act » configurează spaţiul de trecere de la reprezentarea vizuală, care nu este în mod necesar artistică, la reprezentarea artistică a lumii. Dar acest spaţiu de trecere este conceput, şi anume prin excelenţă, ca sistem de transformare. Ideea « transformării » — trebuie să notăm — domină în totalitate demersul lui Gombrich. « Acţiunea de a vedea » devine « acţiunea de a transforma ». Analiza viziunii devine, astfel, analiza « felului în care artistul transformă ceea ce vede ».

Cum observam, accentul cade pe ideea de « transformare ». Intră în discuţie, însă, în primul rînd, orizonturile de realitate în care Gombrich înţelege să opereze cu ideea în discuţie şi modul în care, o dată stabilit orizontul, înţelege să o determine. Şi ţine de proiectul însuşi al lucrării la care ne referim ca, sub acest raport, primul orizont să fie acela al *subiectului psihologic*. Opţiunea devine cu atît mai semnificativă cu cît, în substanţa textului său, istoricul de artă englez va introduce sub un aspect particular raportul *subiectivitate—obiectivitate*.

Insistînd, aşadar, mai întîi asupra subiectului psihologic, Gombrich întreprinde un examen minuţios în planul « atitudinii sensibile » a pictorului şi va căuta, în acest cadru, « sistemul de transformare » de care aminteam adineauri, adică, în termenii autorului, « resorturile sistemului perceptiv ». Primul accent cade pe raportul dintre « sensibilitatea optică » a « viziunii » şi « capacitatea de cuprindere a viziunii ». Prin analiza acestui raport, profesorul Gombrich ajunge la încheierea că « ambiguitatea » şi « interpretarea » sînt termenii de bază ai raportului amintit. Subiectul mediază « ambiguitatea ». În termenii lui Gombrich aceasta înseamnă imposibilitatea de a separa *percepţia* de *proiecţie*. Se adaugă imediat « ambiguitatea vizuală propriu-zisă », adică transformările care survin în mod necesar din orizontul facultăţilor perceptive şi din starea lor de funcţionare. Stimulul vizual este întotdeauna şi în chip necesar afectat de ambiguitate. Excelenţa artistică — observă Gombrich trecînd într-un alt registru — nu poate fi asimilată cu exactitudinea, pentru că viziunea nu coincide cu senzaţia vizuală. Aşa încît, luată *ad litteram*, expresia: « pictorul pictează lumea aşa cum o vede » se loveşte de dificultăţi insurmontabile. Acestea vor spori cu atît mai mult cu cît în cadrul experienţei vizuale a pictorului percepţia constituie prin excelenţă un proces în cursul căruia *interpretarea* precede aproape constant faza finală. Din acest punct, istoricul de artă englez va desfăşura analiza « sistemului perceptiv » ca sistem de relaţii astfel: 1) relaţia *percepţie—cunoaştere*, particularizată în planul tehnicilor picturale; 2) relaţia *amintire—comparaţie*, particularizată din punctul de vedere al memoriei şi culturii vizuale; 3) relaţia *atitudine afectivă-selecţie*, particularizată în planul idealului individual de artă; 4) relaţia *memorie vizuală—viziune mentală*, înţeleasă la nivelul mijloacelor de expresie; 5) relaţia *percepţie-gîndire*, înţeleasă în planul operaţiunilor de clasare a imaginilor vizuale; 6) relaţia *percepţie-spirit*, considerată din perspectiva tradiţiilor şi a idealului estetic al epocilor. De remarcat că, analizînd acest sistem, Gombrich va sublinia de nenumărate ori faptul că « arta purcede din spiritul omului, din relaţiile sale cu universul mai mult decît din percepţia lumii lucrurilor vizibile, şi aceasta pentru că arta este de natură conceptuală şi este posibil să recunoaştem acest lucru prin stilul tuturor formelor de reprezentare ».

Pornind apoi de la ceea ce denumeşte « bogăţia obiectivă a viziunii », Ernst Gombrich propune o înţelegere original articulată a « muzeului imaginar ». Dar dacă nu se poate vorbi, în acest caz, de o contribuţie în plan estetic şi filosofic, trebuie să notăm că istoricul de artă englez se impune, mai cu seamă, prin repertoriul metodic şi nuanţat alcătuit al mişcărilor specifice declanşate de artist în orizontul « muzeului imaginar ». Relevînd, astfel, cu totul judicios, că, în « sistemul perceptiv al viziunii », un loc extrem de important îl ocupă relaţia *percepţie-gîndire*, Gombrich determină o serie de tipuri fundamentale de mişcări, încercînd în acelaşi timp să le ordoneze în perspectiva unor principii specifice: « Principiul schemei şi al corecţiilor » domină, de pildă, procesul de adaptare a formei la un « stereotip ». Gombrich se referă la felul în care artiştii germani ai evului mediu reprezentau castelul medieval. Copiile puse în circulaţie au introdus şi instituit o « schemă » luată apoi ca « vocabular de bază » în orice intenţie de reprezentare a unui castel particular. « Principiul ecranului selectiv » domină mişcarea vocabularului tradiţional. Mai bine spus, mişcarea schemelor tradiţionale de reprezentare. Un pictor chinez — notează Gombrich — va picta un peisaj englez utilizînd vocabularul plastic specific tradiţiei picturale chineze. « Principiul extensiunii unei aceleiaşi categorii » particularizează utilizarea în funcţii reprezentative diferite a unei aceleiaşi forme. Un anumit gen de cochilie — precizează Gombrich — este folosită deopotrivă şi în reprezentarea ochilor şi în reprezentarea fecundităţii etc. Sînt multe pagini semnificative în lucrarea profesorului Gombrich, multe centre de interes teoretic, începînd cu definirea « percepţiei » şi cu determinarea funcţiilor ei în elaborarea formei plastice şi sfîrşind cu « semnificaţia », orizont desenat în filigrană, e drept, dar prezent ca fond al întregii demonstraţii. Dar studiul acestei lucrări susţine în chip temeinic extinderea reflecţiei. Devin extrem de grăitoare, în acest sens, racordurile pe care le putem face cu lucrarea lui André Malraux « Les voix du silence » à propos de « muzeul imaginar », sau disocierile de ordin estetic şi filosofic vizînd orientări şi poziţii speculativ-metafizice în abordarea « viziunii », a experienţei şi sensibilităţii estetice în general. Am în vedere « Arta abstractă » a lui Marcel Brion. Şi nu sînt, cred, departe de adevăr, afirmînd că profesorul Ernst Gombrich înscrie, alături de Georg Lukács, o contribuţie de seamă în definiţia contemporană a conceptului de « vizualitate ». Trebuie salutată, aşadar, ca foarte inspirată, iniţiativa traducerii acestei fundamentale lucrări în limba română.

DUMITRU MATEI

* E. H. Gombrich: *Artă şi iluzie*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1973.

Dans ce numéro:

LA SCULPTURE ROUMAINE CONTEMPORAINE

Nous présentons un « dossier » de la sculpture roumaine contemporaine comportant les chapitres: *Sculpture et société*; *Agents du style*; *Matériel et sens* (pp. 9—51). Nous signalons les contributions d'Anca Arghir — l'exposition de motifs et les hypothèses de travail de cette recherche (pp. 10—13) ainsi que l'examen des problèmes du champ des phénomènes groupés au chapitre *Agents du style* (pp.35—43), celles de Mihai Drişcu, — « Considérations sur la pensée artistique actuelle, sur la sculpture et sur la structuration de l'espace» (pp. 23—28), de Iulian Mereuţă — «L'objet (pp. 50—51), ainsi que les interventions de Cristina Condiescu (pp. 46—49).
La tâche de cette recherche — affirme Anca Arghir — se résume à l'étude de certaines situations caractéristiques dans le domaine des formes spatiales = phénomènes objectifs de structuration qui dépassent la pulvérisation du champ de l'expression artistique, en déterminant des réalités sensibles au niveau du style. La qualité dominante des phénomènes considérés et qui sont caractéristiques pour la période actuelle, en est l'imagination constructive qui agit dans le sens d'une nouvelle ordination des éléments déjà existants en établissant des champs cohérents. C'est l'esprit critique qui, dans cette situation, devient prééminent afin de répondre à la nécessité d'articuler les éléments existants dans une nouvelle économie formale. L'artiste contemporain se comporte comme un facteur organisateur; il produit des organismes qui captent, qui associent et articulent les informations ontologiques émises par la totalité des manifestations humaines; et en faisant cette affirmation — c'est au présent que nous pensons — au présent en tant qu'étape de la constitution génétique de l'art, envisagé non pas comme une conséquence de la vie, mais bien comme une forme de la vie. C'est de ce point de vue, plutôt épistémologique qu'esthétique, en mettant en lumière des facteurs anciens et modernes générateurs du style, que nous avons poursuivi d'illustrer le comportement actuel des mécanismes génétiques. En se situant dans la perspective d'une recherche génétique (selon Piaget), l'auteur insiste sur le fait que cette morphogénèse conduit au style, et souligne l'attitude des sculpteurs roumains manifestement favorable, cette dernière décade, à la réalité antropologique du style. D'après la conception de l'auteur, l'oeuvre qui résulte de ce processus de constitution génétique se présente comme une unité diverse à la quelle le concept de « synthèse » ne saurait convenir—car les éléments qui participent à la création ne se nient pas dans une unité finale de type classique où les sens propres et contraires des composantes disparaissent. L'œuvre actuelle conserve les « messages » distincts de ses facteurs pour s'assurer le statut d'événement » auquel aspire l'esthétique de l'œuvre vécue, méthodiquement ouverte, d'une ambiguïté préméditée. C'est pourquoi nous nous considérons autorisés — affirme Anca Arghir — d'emprunter aux mathématiques le terme de « multitude », plus apte à rendre compte des relations de coexistence des composantes dans l'acte artistique, dans l'œuvre. Les « multitudes » se constituent par la décision subjective qui choisit un point de vue commun concernant les différents facteurs du réel ; les multitudes ont l'apanage de la mobilité ; elles se font et se défont en poursuivant des relations variées, étant par conséquent aptes à enregistrer la dynamique de l'existence et, en même temps, celle de la pensée de l'artiste. C'est une nécessité pour une époque de transformations que de s'assurer les concepts opératoires qui puissent ordonner logiquement l'expérience même des transformations. Dans la pratique d'un art de type constructif-opératoire « l'idée de la recherche des combinaisons» (Piaget) semble être le mécanisme nécessaire de l'originalité — le facteur garant de la valeur d'originalité en étant la décision de l'artiste dans le cadre d'un programme structural proposé par la réalité. Ainsi, en se référant à Brancusi, l'auteur considère que la valeur d'originalité de la Colonne sans fin résulte de la décision appliquée aux structures patrimoniales préexistantes.
Dans le chapitre «Agents du style» (pp. 35—43), Anca Arghir offre l'application de ces hypothèses en démontrant que l'ordonnance constructive des formes plastiques considerées ne saurait se produire en tâtonnant parmi les archetypes et les types allogènes de formes, mais au contraire en ayant la conscience culturelle de la valeur du « geste originaire », actuel dans le sens du programme d'affirmation d'un art roumain organiquement développé, c'est à dire d'après « les lois de son développement intérieur ».

CONSIDÉRATIONS SUR LA PENSÉE ARTISTIQUE ACTUELLE

(Mihai Drişcu) p. 23

La constatation que toute une série de manifestations artistiques actuelles ne sauraient être couvertes par les définitions traditionnelles constitue le point de départ de l'article. Conséquemment Il s'ensuit un ajustement du vocabulaire critique ; le terme d'œuvre d'art est nécessairement remplacé, de plus en plus souvent, par celui d'événement artistique, de situation artistique ; l'ordre artistique renonce parfois à la délimitation de son territoire au point de se confondre avec l'ordre naturel ; de même, le terme de structure qui récemment encore était une sorte de factotum dans le domaine de la science, de l'art et de la philosophie est supplanté par celui d'environnement qui semble devenir le sésame de toutes les visions intégratrices qui tentent de dépasser l'antinomie art-vie. L'auteur présente une série d'oevres ayant la fonction de *structurer l'espace*, des projets et des dessins appartenant à Mircea Spătaru, Horia Bernea, Ion Condiescu, Adina Ţuculescu et Pavel Ilie. La plupart de ces productions artistiques attestent les opinions de certains philosophes autochtones concernant le spécifique national : « Une œuvre d'art peut s'avérer nationale même si elle ne contient dans son armure aucun élément ethnographique » (Lucian Blaga); La faculté de transformer « le dionysiaque en apollinien, de discipliner le pathos violent en l'infléchissant vers l'équilibre et la forme » (Atanase Joja) représente un trait cactéristique de la psychologie du roumain.

L'OBJET

(Iulian Mereuţă) p. 50

Dans son commentaire Iulian Mereuţă présente la création des artistes roumains Ion Bitzan, Horia Bernea, Pavel Ilie, Şerban Epure, François Pamfil, Crina Ionescu, H. Constantinescu dont l'œuvre, totalement ou partiellement, se trouve engagée dans un processus d'extension des limites traditionnelles du produit artistique. Auteurs d'objets ou d'ensembles d'objets, ces artistes accèdent plus spontanément à la matière et au matériau et, implicitement, au réel dans sa totalité. Si l'idée d'un rapprochement du « nouveau réalisme »— en tant « qu'ontogénèse de la réalité » — peut être sujet à caution, du point de vue esthétique la démarche des artistes présentés implique surtout la mentalité archaïque du producteur d'objets; c'est ce qui confère à ces œuvres leur individualité artistique.

La revue présente les artistes roumains contemporains:

ALA JALEA POPA

p. 58

Graveur. Née le 14 juillet 1926 à Bucarest. Études à l'Institut d'art plastique «N. Grigorescu » de Bucarest (1949). Débute en 1962. Participe aux expositions d'art roumain organisées à Cologne (1968), Tel Aviv, Helsinki (1969), Turin (1969, 1972,) Rome, (1970), Este, Düsseldorf (1971). Prend part aux expositions internationales de Tokyo (1967), Leipzig (1968), Entrevaux, Florence (1970), Milan (1972). Prix : Médaille d'or à la IIe Biennale internationale d'art graphique de Florence.

THEODORA MOISESCU STENDL

p. 60

Peintre, graveur et artiste décorateur. Née le 3 septembre 1938 à Bucarest. Études à l'Institut d'art plastique « N. Grigorescu » de Bucarest (1963). Débute en 1963. Expositions particulières à Bucarest (1966 1973) et Turin (1969). À partir de 1965 prend part à de nombreuses expositions d'art roumain organisées à l'étranger ainsi qu'aux expositions internationales de Tokyo (1967) Milan (1968), Lausanne, Paris (1969), Buenos Aires (1970), Barcelone (1970, 1971, 1972), Cracovie, Noto, Venise, Frechen (1972), Prix: I-er Prix de l'Union des Arts Plastiques pour la tapisserie (1968). Prix de la Biennale internationale de Paris pour l'œuvre collective « Les quatres éléments » réalisée en collaboration avec Radu Dragomirescu, Ion Stendl et Radu Stoica (1971). Prix « Juan Miró» (1971). Auteur de nombreuses tapisseries monumentales.

ION BĂNULESCU

p. 62

Peintre. Né le 2 février 1935 à Pucioasa (départament de Dîmboviţa). Études à l'Institut d'art plastique « N. Grigorescu » de Bucarest (1963). Participe depuis 1963 aux expositions d'état aussi bien qu'à des manifestations collectives. Exposition particulière en 1972 à Florence. Prend part à des nombreuses expositions d'art roumain organisées à l'étranger ainsi qu'aux expositions internationales de Tokyo (1967) et Ljubljana (1969). Outre la peinture il pratique l'art décoratif monumental en abordant la céramique (Panneau realisé en collaboration avec Constantiu Mara et Josif Krijanowski à l'Institut polytechnique de Braşov), la tapisserie (aéroport international d'Otopeni-Bucarest, en collaboration avec Şerban Gabrea) et le vitrail (résidence du Comité départemental de Tîrgovişte).